Mikel Dufrenne

Fenomenología de la Experiencia Estética

VOLUMEN II

La Percepción Estética



TERCERA PARTE

FENOMENOLOGIA DE LA PERCEPCION ESTETICA

La fenomenología del objeto estético debe ahora dejar sitio a la fenomenología de la percepción estética; en verdad, no sólo la prepara, sino que también la presupone, dado el grado de relación existente entre el objeto y la percepción, especialmente en la experiencia estética. Sin embargo, si hemos podido introducir su distinción no ha sido simplemente mediante un artificio metodológico: hemos constatado y verificado, a través del análisis de la obra, que el objeto estético reivindicaba la autonomía del en-sí y merecía ser considerado por sí mismo. No obstante, es en la percepción donde él se realiza, y no hemos dejado de hacer referencia a esta percepción; sabemos ya que su fin es el aparecer del objeto estético, y lo que es este objeto. Lo importante será poner de relieve los caracteres propios de la percepción estética, y para eso confrontarla con la percepción ordinaria. Mantendremos esta confrontación a lo largo de nuestra descripción.

En este sentido, adaptaremos nuestra tarea a una teoría general de la percepción y aceptaremos la distinción de tres momentos que consideraremos sucesivamente: presencia, representación y reflexión. Esta distinción puntualiza sensiblemente los tres aspectos que habíamos distinguido en el objeto estético: lo sensible, el objeto representado y el mundo expresado. No hay motivo para sorprendernos, porque el objeto estético es también objeto percibido. Pero tampoco hay que dejarse engañar por una comparación afortunada y pronto se verá que el objeto representado por el objeto estético, es decir, su materia-sujeto, no agota él solo el plano de la representación, puesto que lo sensible también debe ser representado y no solamente vivido, y además, se sospecha ya de ello, la interpretación de la expresión en la percepción estética, dado que apela al sentimiento, reemplaza o, en todo caso, se une a la reflexión, más que identificarse con ella. Por lo demás, no hay que

olvidar que, más allá de la pluralidad de aspectos que el análisis distingue en él, el objeto estético es uno, y lo es en tanto que percibido, y la percepción misma es una en tanto que unificante: los momentos que vamos a distinguir en ella no la dividen realmente, y miden mejor que una génesis cronológica la profundidad que puede alcanzar, por lo cual precisamente se transforma en percepción estética. El paralelismo de los tres momentos de la percepción y de los tres elementos del objeto estético nos servirá pues, sobre todo, para poner en su lugar los aspectos singulares de la percepción estética y para subrayar su originalidad.

CAPÍTULO I

LA PRESENCIA

Toda percepción, en su sentido pleno, posee una significación, por eso nos introduce o bien en una reflexión, o bien en una acción, y se integra así en la trama de nuestra vida. Percibir no es registrar pasivamente unas apariencias en sí mismas insignificantes; es conocer, es decir, descubrir, en el interior o más allá de las apariencias, un sentido que sólo dan a quien sabe descifrarlas, y es también sacar de este conocimiento las consecuencias que nos convienen, según la intención que preside nuestro comportamiento. Pero, ¿cómo descifrar esta significación?, ¿cómo puede realizarse el paso del signo al significado? Decir que se realiza por medio del juicio es hacer intervenir a la inteligencia como un *Deus ex machina* sin mostrar su advenimiento, y es presuponer un objeto ya dado a esta inteligencia. Decir que es el resultado de un aprendizaje y que la naturaleza me instruye repitiendo unas contigüidades como se me puede instruir sobre el sentido de una señal, es también demasiado simple. En primer lugar, porque ciertas significaciones parecen comprendidas de golpe en una experiencia inmediata: el niño se adapta al mundo, comprende los gestos o el lenguaje de los demás tan pronto como es capaz de ciertos comportamientos, y mucho antes de que la repetición haya podido poner y fijar en él asociaciones estables. En segundo lugar, porque el enlace mecánico del signo con la cosa significada no constituye una significación. No hay significación más que con dos condiciones: primera, que esta unión sea en cierto modo sellada en el comportamiento, es decir, que revista un cierto ca-

rácter de urgencia o de autoridad; el sentido no es, en principio, algo que pienso con indiferencia, sino algo que me concierne y me determina, que resuena en mí y me altera; la significación pura que contemplo sin adherirme a ella será tomada de esta significación primitiva que me convence porque me conmueve, en la que el sentido es un requerimiento al que respondo con mi cuerpo. Segunda, y esta condición es esencialmente imperiosa, que el sentido sea captado inmediatamente en el signo; la dualidad del sentido y el signo sólo aparecerá sobre el fondo de su unidad, como hemos visto por el lenguaje; no se distinguirán más que cuando sea capaz de interrogar a los signos, de buscar la significación, y entonces el sentido será más inteligible que lo vivido; pero sólo podré descifrar los signos si tengo ya la experiencia de la significación; sólo seré capaz de realizar la síntesis inteligente del significado y del significante si esta síntesis me es dada «en la emergencia de una significación indescomponible». Lo que en última instancia quiere decir la Psicología de la forma es que nosotros percibimos así las significaciones; el objeto es significante por sí mismo, lleva consigo su sentido antes de que sea desplegada y explicitada la relación constitutiva de la significación.

Una teoría de la significación debe, pues, describir primero un plano existencial de la percepción en el que se realiza la presencia en el mundo, es decir, donde se manifiesta un poder de interpretar directamente la significación de la que el objeto es portador, pero viviéndola y sin tener que descifrar y deletrear una dualidad. Debe desconfiar de la noción cómoda y peligrosa de «representación» nacida del prejuicio de la conciencia cerrada, según la cual sería necesario que la cosa, para sernos presentada, para penetrar en el palacio cerrado de la conciencia, sufriese la prueba de una metamorfosis (1). La representación sería entonces el acontecimiento que tiene lugar en esta interioridad cuando el objeto es admitido en ella, como un espectáculo privado, a puerta cerrada, que la conciencia se daría a sí misma con los medios de que dispone, es decir, con las imágenes registradas por la memoria y almacenadas en el inconsciente, y las ideas innatas, que son también anteriores al espíritu (2). Pero, de hecho, en la percepción, las cosas se nos hacen presentes, no hay ningún obstáculo entre ellas y nosotros, nos son afines.

El plano de lo prerreflexivo ha sido analizado notablemente por Merleau-Ponty. Aquí el objeto no tiene relación con un espíritu trascendente que debería comprenderlo, reuniendo imágenes dispersas facilitadas a cada sentido; el descubrimiento del objeto no se hace como resultado de una adivinanza o de un juego de rompecabezas, donde se le dan informaciones diversas y abstractas sobre el objeto, lo que supone, en rigor, un trabajo propio del entendimiento. Pero el objeto que yo percibo se revela a mi cuerpo, y no en tanto que ese cuerpo es un objeto anónimo susceptible de un saber, sino en tanto que es yo mismo, cuerpo animado por un alma capaz de experimentar el mundo. Los objetos existen antes para mi cuerpo que para mi pensamiento, y tal vez sea el sentido de este juicio de percepción el que distingue Kant del juicio de experiencia, y que responde a un primer contacto con las cosas. Si la cosa no tiene realmente secretos para mí, es porque se halla a mi mismo nivel, o porque gracias a mi cuerpo estoy al mismo nivel que ella. Tiene poder sobre las cosas porque reina sobre ellas y, al mismo tiempo, se abre a ellas porque está, de alguna forma, conectado a ellas y es capaz de registrar su presencia o su ausencia. Se puede asignar al cuerpo esta actividad trascendental que el intelectualismo asigna al espíritu: allí donde Lagneau habla de un juicio inmediato y debilitado por el hábito, se puede hablar de una intelección corporal. El cuerpo en tanto que vivo y mío es capaz de conocer, y esto sólo podrá ser objeto de escándalo para quien considere el cuerpo únicamente como un objeto y no como algo animado.

Sin embargo, no podemos mantener toda la percepción a ese nivel. Cuando se sustituye el *cogito* reflexivo por un *cogito* corporal según el cual la relación con el mundo ya no es el acto de una conciencia constituyente, sino la actividad de una existencia, y si se admite además que la «conciencia puede vivir en las cosas existentes sin reflexión, abandonarse a su estructura concreta que todavía no ha sido convertida en significación expresable» (3), ¿puede fingirse que la percepción sea verdaderamente consciente? Esta objeción no intenta en modo alguno restaurar la alternativa del todo o nada, o contestar la realidad de un plano donde el propio cuerpo ejerce sus poderes y preludia el conocimiento; solamente quiere reservar los derechos de la percepción reflexiva que es un momento de la experiencia estética y que prepara por otra

parte a la ciencia, cuyo desarrollo hay que poner de manifiesto claramente, y que no es necesario adscribirlo subrepticiamente al plano de lo irreflexivo (4). En el plano de la presencia todo está dado, nada es conocido; o, si se quiere, conozco las cosas de la misma forma que ellas me conocen, sin reconocerlas. La percepción consciente heredará de ahí la impresión de plenitud, de *Lebhaftigkeit*, que la consagra, pero debe añadirle el poder de ver, es decir, de destacarse. Aquí la significación es experimentada por el cuerpo, en su convivencia con el mundo. El objeto visto dice algo, al igual que una atmósfera cargada anuncia la tempestad al marino, o como una entonación destemplada indica cólera; pero, por un lado, lo expresa por sí mismo sin sugerir la representación de alguna cosa, y por otro lado lo comunica a mi cuerpo sin recurrir a otro tipo de «inteligencia» que la que es connatural al mismo, pues de otro modo se trataría de una representación. Así es como nosotros estamos en el mundo, formando una totalidad objeto-sujeto en la que objeto y sujeto son todavía indiscernibles.

Así es el plano de la presencia. Un teoría de la percepción no puede quedarse ahí y debe pasar de la comprensión vivida por el cuerpo a la intelección consciente realizada en el plano de la representación. Pero sucede que la percepción comienza ahí, y precisamente la experiencia estética puede asegurárnoslo. El objeto estético es primeramente una especie de apoteosis de lo sensible, y todo su sentido se da en lo sensible: es necesario que lo sensible sea aceptado por el cuerpo. También el objeto estético se anuncia primero al cuerpo, invitándole abiertamente a entrar en el juego. No se trata de que el cuerpo haya de adaptarse a él de alguna manera para conocerlo, sino que es él el que anticipa, para satisfacerlas, las exigencias del cuerpo. El análisis de la obra nos lo ha mostrado: los esquemas que organizan lo sensible buscan conferirle no sólo su brillantez y su prestigio, sino también su poder de convencer al cuerpo: primero es nuestro cuerpo el que es afectado por el ritmo y saturado por la armonía. El objeto estético es retomado por el cuerpo y asumido para poder pasar de alguna forma de la potencia al acto. Y gracias al cuerpo se logra, en definitiva, la unidad del objeto estético, y particularmente de aquel tipo de obras como la ópera o el ballet que apelan a muchos sentidos a la vez. La unidad que hay en el objeto y que es, como ya hemos sugerido, la unidad de su expresión,

sólo puede captarse si la diversidad de lo sensible está primero unida en un *sensorium commune*: dado que el cuerpo es un sistema funcional de equivalencia y de transposiciones intersensoriales, gracias a él existe una unidad dada previa a la diversidad.

Se podría decir que la virtud del objeto estético se mide en gran parte por el poder que posee de seducir al cuerpo. Si la idea de un placer estético tiene alguna función, es primero ésta: el placer es experimentado por el cuerpo, un placer más refinado o más discreto que el que acompaña la satisfacción de las necesidades orgánicas, pero que sanciona a la vez la afirmación de sí mismo. Además, nace de un uso idóneo del cuerpo, cuando el objeto, en vez de desconcertarlo o amenazarlo, se ofrece a él de tal manera que puede ejercer libremente sus poderes, sin embarcarse en una aventura incierta. Parece que el objeto estético prevé sus deseos o los colma a medida que los despierta; así seguimos una melodía, o nos paseamos por un parque o contemplamos un monumento, entregándonos al objeto con satisfacción. Este placer es, en el fondo, el propio de la inocencia, y es notable que la experiencia estética tenga siempre ese acento de inocencia. Eso se debe, sin duda, a que el ámbito de la estética implica ocio y nos transporta a un mundo, previo al trabajo, donde todo es juego y donde todo lo que está representado es ideal; pero también tal experiencia realiza con el objeto un acuerdo que está más allá de los enfrentamientos y de las controversias y reanuda con el mundo un pacto que evoca una edad de oro. Podrían reconocerse en este punto los análisis de Alain sobre la catarsis realizada lo mismo en el espectador que en el autor, tanto por la contemplación como por la creación de la obra de arte (análisis que atestiguan que la psicología de Alain no se reduce a un intelectualismo elemental): reprimiendo la imaginación y las pasiones que se exasperan sobre la nada de lo imaginario, componiendo esa bella forma humana por la que el espectador a su vez imita al arte, se puede decir que el objeto estético nos devuelve a la inocencia.

Y la experiencia del espectador es a imagen de la del creador; es necesario que el objeto haya sido creado o sea ejecutado con igual acierto. Un bailarín que estuviera triste mataría el ballet, y lo mismo un pintor cuya pincelada fuera vacilante o desanimada, un músico que no se fiara del piano como de un amigo, todos ellos fracasarían en su tarea.

El objeto estético puede, sin duda, expresar lo trágico o la desesperación, pero debe expresarlo con alegría; no debe fracasar cuando expresa el fracaso, y esa alegría debe estar al menos en el cuerpo del artista si no está en su alma. Así, la relación entre el autor y el espectador se manifiesta, en primer lugar, por mediación de la obra como una complicidad corporal, y ¿acaso no es así como se entablan las relaciones humanas? Una psicología de la creación tendría que insistir en ello. El compositor que improvisa al piano, el pintor ante su caballete, dan sentido a la expresión «pensar con las manos». Todo lo que saben ha pasado por el cuerpo, el cuerpo se ha hecho música o pintura, y entonces toma la delantera, inventa. No lo dudemos: es de él del que procede la inspiración, si se quiere entender por esto la espontaneidad del impulso, ese aire de sinceridad, de frescor y de alegría que tienen todas las grandes obras, incluso cuando tienen por otra parte una expresión grave o desesperada, a la que, sin embargo, la alegría del hacer comunica con frecuencia secretamente algún átomo de dicha o un matiz de inocencia. Nada compensa la ausencia de esta inspiración en algunas obras de encargo, llenas de afectación, e incluso aburridas, a las que falta el haber sido concebidas por las manos porque le falta al artista el haber llevado a cabo con su cuerpo la más preciosa de las alianzas. Por el contrario, un boceto fruto de una improvisación puede ser bello, más bello que una obra esmeradamente acabada, y no siempre es verdad que la tarea consista en borrar las huellas del trabajo: el arquitecto hace desaparecer los andamios como el escritor las tachaduras, pero no puede hacer nada contra la gravedad y deja los arbotantes. Rodin no se avergüenza de la marca de su pulgar, ni Cézanne de su pincel. Y ocurre lo mismo incluso con el intérprete: el pianista conoce la obra con sus dedos, toda ella cabe dentro de su ámbito de movimiento: cada inflexión de la melodía despierta un eco en su cuerpo, y ni siquiera hay sutilezas de la armonía que no signifiquen primero algo tanto para sus manos como para su oído: comprende la obra con sus dedos. De la misma forma, el director de orquesta lo hace con su brazo y con todo su cuerpo, en el que la música se introduce y se convierte en danza. Igual que el director de escena con su mirada, puesto que todo se convierte para él en situación, encuentro, movimiento; espectáculo. Y ante el objeto estético todo espectador es, a su manera, intérprete. No es cuestión de

que sea un especialista, ni de que conozca el objeto tan íntimamente como el virtuoso que lo produce; pero participa en esa producción, e incluso en el caso de una obra plástica que no necesita encarnarse en la duración permite al menos que se temporalice en él. Lo mismo que, según una frase famosa, sólo se conoce el objeto científico cuando se puede hacer un modelo mecánico de él, conoce el objeto estético porque se forja un modelo dinámico, porque el objeto se reconstruye en él.

Esta presencia en el cuerpo del objeto estético es, pues, necesaria. El sentido mismo, porque es inmanente a lo sensible, debe pasar por el cuerpo; sólo puede ser interpretado por el sentimiento o comentado por la reflexión si previamente es acogido y experimentado por el cuerpo, si el cuerpo es primero inteligente. Sin embargo, la lectura de la expresión supone, además, otra adhesión aparte de la del cuerpo, y no comprendo un poema hasta que no me dejo llevar por el hilo de las palabras y mecer por su ritmo; de manera que si mirásemos cuidadosamente se vería que el ritmo mismo sólo se capta en la medida en que se comprenden las palabras.

Pero, inversamente, el sentido de la palabra sólo se comprende, al menos en el lenguaje poético, gracias a la resonancia que despierta y al movimiento que induce en nosotros; la experiencia de la significación atraviesa el campo de la experiencia de las virtudes sensibles que tienen las palabras para quien las pronuncia o para quien las escuche. El cuerpo, pues, siempre está asociado a la percepción, y es así como lo percibido tiene, a la vez, ese carácter irrecusable de lo dado, por lo que el objeto estético es naturaleza, y ese aire de familiaridad por el que está más cerca de nosotros que cualquier otro objeto.

Sin embargo, el objeto estético no sólo está en función del cuerpo, pues en tal caso la obra más bella sería la más aduladora. Incluso es un riesgo para el arte limitarse a ser la ocasión de alguna excitación o de alguna emoción corporal: la música que nos arrastra, el monumento que nos abruma, el poema que se recita mecánicamente, el cuadro que halaga la vista, hablan demasiado vivamente al cuerpo para conmover el espíritu. Hemos hablado de obras fallidas por exceso de expresividad: pueden serlo también —y en el fondo es lo mismo— por exceso de elocuencia corporal. Y, a decir verdad, las grandes obras no dan tantas

ventajas o concesiones al cuerpo. Ciertamente tienen una estructura que las vuelve «sensibles al cuerpo», pero además es necesario que estemos ejercitados en captarlas, y no ocurre siempre (volveremos sobre esto más adelante) que sean descubiertas al primer contacto. El cuerpo, ante el objeto estético, debe contar con ciertos hábitos y capacidades de discernimiento: quizás estas virtudes que se incluyen en él no proceden de él. Si se abandonase a sí mismo, el objeto estético seguramente no agotaría su paciencia. Sin duda, haciendo del cuerpo el instrumento de la presencia en el mundo y de un conocimiento por el cual el mundo tiene enseguida un sentido, le conferimos ya unos poderes que una perspectiva objetivante no sabría reconocer al cuerpo-objeto, y no debemos en ningún caso subestimar su actitud al captar el objeto estético. Pero, por otra parte, si el cuerpo llevó en sí el espíritu, el espíritu a su vez ¿acaso no puede reaccionar sobre él? Eso no es hacerle injusticia, sino mostrar, si se puede, el advenimiento del espíritu, es decir, cómo el cuerpo se supera a sí mismo: se comprende mejor cuál puede ser su función en la experiencia estética cuando se conoce la dialéctica de la cual es sede y el poder del cual es órgano.

De forma que si el cuerpo nos debe conciliar con el objeto estético, si rinde homenaje a ese objeto hasta por el placer que experimenta a veces en su presencia, eso no puede ser a causa de su primer movimiento. El contacto que toma con los objetos ordinarios desemboca en la acción que los utiliza antes que en la contemplación que los consagra. Se conoce la célebre fórmula de *Matière mémoire*: «Reconocer un objeto usual consiste sobre todo en saber utilizarlo.» ¿Acaso hay que reprochar a Bergson, que ha presentido con acierto el papel del cuerpo en la actualización de imágenes, el haber creído que, porque es material, el cuerpo es materialista? Pradines muestra claramente que todos los ejemplos bergsonianos son elegidos entre los objetos artificiales para los que, en efecto, la gnosis se reduce a la praxis, y opone justamente a la percepción de la silla o del tenedor la percepción desinteresada de una flor, del cielo azul, de un árbol en el horizonte, y nosotros añadiríamos por nuestra cuenta: la percepción del objeto estético (5). Quizás hay ahí para el cuerpo una cierta manera de relacionarse a medias con las cosas más lejanas y más inofensivas o las más inútiles, que desestima una teoría pragmatista de la percepción: quizás el cuerpo es

capaz de gratuidad. Pero hay que convenir que la percepción estética va en cierta forma *contra natura* —y es porque quizá nos conduce de nuevo a una edad de oro—. Si ha fracasado frecuentemente es porque el cuerpo es por naturaleza menesteroso y porque conoce para obrar antes que para contemplar. El papel que tiene en la contemplación estética, por indispensable que sea, no se limita sólo a él; si adopta la actitud estética es en virtud de una decisión que él no toma. Y esto basta para explicar a la vez el hecho de que deba estar educado para prestarse a la experiencia estética y que la misma obra de arte, si está hecha por él, no está hecha nada más que para él, y, por tanto, no vacila a veces en desconcertarlo primero.

Además, cuando se queda en ese primer contacto del objeto estético con el cuerpo, aunque éste fuera capaz de acceder enseguida a la intimidad del objeto, la única significación que se descifra es una significación corporal: lo que la obra representa, al menos en las artes representativas, no es aún verdaderamente conocido; está ya presente, puesto que conceder al cuerpo un poder elemental de comprensión es precisamente impedirse distinguir lo sensible y su sentido y pensar lo sensible como un *stimulus* ante el cual el órgano sensorial reaccionaría según una ley natural, sin que se le atribuya una significación. De hecho, lo sensible es captado como «sensible de», y el primer movimiento de la percepción es captar un objeto que sea real: este jarrón, ese edificio, o un objeto representado: el tema de un cuadro, la historia contada por una novela. Pero ¿es suficiente el cuerpo aquí? ¿Podría ser asumida por él esta reflexión sobre el sentido que lo descubre como inagotable? Se ve claramente que no es posible quedarse en el plano de la presencia, y una teoría general de la percepción no puede hacerlo.

NOTAS

(1) Como dice Rimbaud en *La saison en enfer*: «La cosa está en nuestra alma como en un palacio que se ha vaciado con el fin de no ver a una persona tan poco digna como usted.»

(2) No todo es falso en estas «imágenes», precisamente en la medida en que proceden del sentimiento de una «vida interior». Pero la vida interior tiene una significación moral: indica que cualquiera de nuestros actos o cualquiera de nuestros pensamientos responde más estrechamente a nuestro modo de ser, y que esto pasa entre «nosotros y nosotros» o entre «la existencia y su trascendencia», como dice Jaspers, sin testigos o sin otros testigos que aquellos que son capaces de comprendernos o ayudarnos. Pero es vano fundar una psicología de la interioridad sobre una moral de la interioridad. Puesto que la vida interior debe ser vivida a la luz del día.

(3) Merleau-Ponty, *Structure du comportement*, p. 302.

(4) Esta misma objeción estaríamos tentados de dirigir a Bergson cuando al comienzo de *Matière et Mémoire* recurre enseguida a las imágenes —«hay que partir de la representación misma, es decir, de la totalidad de las imágenes percibidas» (p. 62)— y las identifica con las cosas. Lo que quizás justifica el uso de los términos «imagen» y «cosa» sería una inclinación, muy hegeliana, a aceptar la identidad de la naturaleza y del espíritu, que aquí sería la de lo físico y de lo psíquico. Es por lo que Bergson dice que «la representación está ya esplicitada en las cosas» y que «el universo es una especie de conciencia», o incluso: «Bastaría con eliminar toda memoria para pasar de la percepción a la materia, del sujeto al objeto.» (p. 73). Sin embargo, Bergson distingue perfectamente entre presencia y representación, como Merleau-Ponty entre presencia y verdad. Estamos entre las cosas, el sentido de las cosas está en hacérsenos presentes, y nuestro presente reside en nuestra adaptación a ellas. No estamos exclusivamente entre las cosas como una cosa entre otras: somos nuestro cuerpo y nuestro cuerpo es ya el órgano de una libertad; es un centro de indeterminación y, por ese poder que tiene de introducir una especie de elección, realiza un «discernimiento que anuncia ya el espíritu» (p. 264). Pero esta descripción de la presencia, este dominio de un cuerpo que su espontaneidad hace capaz de comprender, sólo toma ese sentido a partir del postulado de que percibir no es conocer, sino obrar. Y quizá Bergson es infiel a ese principio cuando quiere insinuar la representación, que es contemplación, en la presencia, que es acción, y cuando escribe, por ejemplo: «Nuestra representación de las cosas nacería del hecho de que ellas nos obligan a reflexionar incluso contra nuestra libertad». Esta reflexión de los cuerpos sobre mi cuerpo, por poco mecánica que sea, puesto que mi cuerpo está ya liberado, ¿puede identificarse con la reflexión de donde surge la representación, y que nos hace pasar de la acción al conocimiento?

(5) *Traité de psychologie*, t. I, p. 192.

CAPÍTULO II

REPRESENTACION E IMAGINACION

I. LA IMAGINACION

No se puede tratar de mantener toda la percepción a nivel prerreflexivo. Es necesario, pues, pasar de lo vivido a lo pensado, de la presencia a la representación. ¿Acaso es posible una teoría de este tránsito? Sin duda sólo se puede deducir el espíritu a continuación del cuerpo, pero al menos se puede constatar y describir la oscilación continua, de la que la percepción estética nos proporcionará el mejor ejemplo, de lo irreflexivo a lo reflexivo, de lo vivido a lo percibido. Y, en todo caso, esta llegada y este renacimiento continuo del *cogito* reflexivo nos obliga a evocar un nuevo trascendental. Hasta ahora lo trascendental era, si se quiere, el poder de ser-con, asumido por el cuerpo. A partir de ahora debe ser el poder de ver asumido por la imaginación, por el yo en tanto que luz natural: la imagen, que es ella misma un *metaxu* entre la presencia bruta donde el objeto es experimentado y el pensamiento donde se convierte en idea, permite al objeto aparecer, es decir, estar presente en tanto que representado. Y la imaginación actúa en cierta manera como enlace entre el espíritu y el cuerpo: pues si ella tiene el poder de hacer ver o de hacer pensar en, se arraiga en el cuerpo, como el examen de los esquemas nos lo ha sugerido ya. En efecto, al evocar un plano superior de la percepción no anulamos el plano de la presencia, y veremos que el conocimiento todavía inconsciente, vivido en este plano, alimenta la representación. De modo que en el plano superior el cuerpo no está ausente: la representación hereda lo que él

ha experimentado. Y, además, él mismo prepara la representación: en tanto que centro de indeterminación, inicia ya por sí mismo el movimiento que nos hace acceder a ella. Sin duda, nos pone en armonía con el objeto más que separarnos de él. Pero no es necesario creer que toda su actividad tiende a dominar y a consumar. Pradines ha mostrado claramente que «una cualidad sin exterioridad, como nos las describen Berkeley y J. Müller, es imposible... Una impresión no puede revestir una cualidad, o, lo que viene a ser lo mismo, no puede ponerse a calificar un objeto, sin colocarlo a *distancia* en relación a nosotros» (1). El esquematismo por el cual el objeto puede devenir objeto para una inteligencia puede atribuirse al cuerpo; el cuerpo aquí no responde sólo al objeto, imita las condiciones bajo las cuales ese objeto puede ser pensado y situado en un mundo. Sin embargo, no se puede comprender la llegada de la representación sin evocar primero los términos característicos de un para-sí.

Aquí es necesario distinguir, para conjugarlos a continuación, el aspecto propiamente trascendental y el aspecto empírico de la imaginación. Trascendentalmente, la imaginación debe ser la posibilidad de una mirada cuyo correlato sea el espectáculo; lo que supone al mismo tiempo una apertura y un distanciamiento. Un distanciamiento porque es necesario que se rompa la totalidad formada por el objeto y el sujeto y que se realice el movimiento, característico de un para-sí y constitutivo de una intencionalidad, por el que una conciencia se opone a un objeto. Una apertura, puesto que esa ruptura abre un vacío, que es el *a priori* de la sensibilidad, en el que el objeto podrá tomar forma. El distanciamiento es una apertura, el movimiento es una luz. Pero ¿cómo es posible la ruptura que crea distanciamiento y apertura? Por la temporalidad (2). Retirarse del juego es refugiarse en el pasado; esto se ve bastante bien, sobre el plano psicológico, en el comportamiento de la atención: estar atento, y precisamente para dar a la representación todas sus oportunidades, es trasladarse al pasado para captar el objeto en su futuro, pues sólo hay futuro para mí, del mundo o de mi mismo, de mi palabra o de mi gesto, si estoy en el pasado. Yo «percibo» solamente o pasado o futuro, porque el presente sólo puedo «hacerlo». Contemplar es regresar al pasado para descubrir el futuro; sólo dejo de ser uno con el objeto a través de la presencia, separándome del presente en el que estoy perdido en las cosas. La *re* de representación expresa

esta interiorización, de la misma manera que el *con* de contemplar expresa la posibilidad de un sobrevolar y de una simultaneidad que apela al espacio; porque el espacio es contemporáneo del tiempo (3). El lo simboliza inmediatamente: esta apertura que crea el distanciamiento define el espacio; el espacio es el medio en el que el otro puede aparecer cuando estoy retirado en mi mismo, y por esta razón toda alusión a la alteridad recurrirá a metáforas espaciales. La temporalidad no constituye aún más que la relación de sí a sí constitutiva de un yo, y es gracias al espacio como puede aparecer la apariencia y algo como ver es posible; toda imagen existe sobre un fondo espacial; contemplo desde el seno del pasado lo que está en el espacio, y si a partir de ahí puedo seguir el movimiento del tiempo, y estar al acecho del futuro y anticiparlo es porque el espacio contiene de alguna manera ese futuro; está siempre ahí y este *siempre* inscrito en él compensa el *ya no* o el *todavía no* de la temporalidad; y si él es la condición, o más bien el carácter de todo lo representado en tanto que dado, atestigua también que lo dado no es más que apariencia, que siempre está dado imperfectamente y que siempre queda un además y un mas allá. El espacio nacido del movimiento hacia el pasado apela al futuro. Y en la dialéctica del espacio y del tiempo se perfila la dialéctica del objeto y del sujeto.

Con el surgimiento del espacio y del tiempo se produce la llegada de la representación. De acuerdo con Kant, y según la lección de Heidegger, la atribuimos a la imaginación trascendental. Con respecto a la imaginación empírica, prolonga este paso y convierte la apariencia en objeto. Lo trascendental prefigura y hace posible lo empírico: expresa la posibilidad de la representación, lo empírico da cuenta de la posibilidad que tiene tal representación de ser significante y de integrarse en la representación de un mundo. Trascendentalmente, la imaginación hace que haya algo, y empíricamente, que ese algo dado tenga un sentido, porque está enriquecido de posibles.

¿Cuál es el origen de ese posible, y cómo interviene según los tipos de imagen? Lo que la imaginación aporta, en efecto, a la percepción para extender y animar la apariencia no lo crea *ex nihilo*. Alimenta la representación con los saberes ya constituidos en la experiencia vivida. Precisando mas, tiene un doble cometido: moviliza los saberes, y convierte lo adquirido en visible. En lo que se refiere al primer punto, nos

parece que es necesario atribuir los saberes a la imaginación. El saber es un estado virtual de la imagen, cuyo correlato intencional es lo posible. Y son esos saberes, los que la imaginación moviliza para dar consistencia a la representación. Habría que retomar aquí los análisis de Hume: la imaginación constituye las asociaciones, que son el comentario indispensable de la impresión presente y que nos permiten pensar una naturaleza. El análisis de Hume está desvirtuado solamente por el prejuicio sensualista que lo inspira, las asociaciones hacen aquí el papel de milagro mecánico, porque se producen entre ideas que son el residuo de impresiones exteriores las unas a las otras; la síntesis es realizada por el hábito, y, si es natural, en el sentido de que no es premeditada u organizada por una actividad trascendental, conserva sin embargo algo de artificial. Pero es suficiente para quitárselo, volver a la experiencia de la presencia en la que la síntesis, pasiva como dice Husserl, es realizada naturalmente por el cuerpo, es decir, en la que, gracias a nuestro cuerpo, estamos al mismo nivel que el objeto sin conocerlo todavía, y contraemos con él una familiaridad a la que no podría suplir nada pensado y de la que ningún conocimiento podría dispensar. En lo cual, por otra parte, no hacemos más que tomar la palabra a Hume: damos todo su sentido al hábito, haciéndolo no el medio de asociar mecánicamente las ideas, sino el órgano de una intimidad y, según la propia etimología, de un dominio del objeto todavía corporal. Así, si la imaginación moviliza los saberes, no es tanto tomando la iniciativa de una evocación, de cuya oportunidad podríamos asombrarnos siempre, como siguiendo el hilo de una experiencia anterior que ha sido hecha por el cuerpo mismo en el plano de la presencia.

De modo que la función esencial de la imaginación es convertir lo adquirido en visible, hacerlo acceder a la representación. Se puede decir que ella es la que nos hace pensar *en*, pero a condición de poner el acento no en el poder de enlazar sugerido por el *en* que es necesario otorgar al cuerpo, sino en el poder de evocar sugerido por el *pensar:* lo importante siempre es el paso de la presencia a la representación; la imaginación siempre es, tanto sobre el plano empírico como sobre el plano trascendental, capacidad de visibilidad; por un lado, la imaginación trascendental abre el campo en el que algo dado puede aparecer y por otra parte, la imaginación empírica ocupa ese campo, sin multipli-

car lo dado, pero suscitando imágenes que son algo quasi-dado, que no son propiamente lo visible, pero que nos colocan sobre el camino de lo visible y no dejan de apelar a la percepción misma para recibir de ella una confirmación decisiva. Porque es necesario comprender claramente que los saberes alertados por la imaginación para satisfacer la apariencia no son ni perceptos ni conceptos, sino en un estadio anterior: están allí como pudiendo anexionarse a una representación. Y lo propio de la percepción es que esos saberes no son evocados como saberes, es decir, como un suplemento de información que se añadiría desde fuera a lo percibido, o como una glosa añadida al texto: están allí como el sentido mismo del objeto percibido, dados con el y en el. Esta proximidad del saber, es la que atribuimos a la imaginación, porque el saber así integrado debe denominarse imagen. Sé que la nieve es fría, es decir, puedo actualizar el recuerdo de experiencias que tengo hechas de esa frialdad; pero cuando veo la nieve, me parece fría sin realizar esa actualización. Eso quiere decir, en primer lugar, que el frío no es conocido por alguna inferencia que recordaría el conocimiento del frío, y que no es sentido tampoco como por ejemplo se ve la blancura (por otra parte, ¿se ve la blancura misma?; los pintores nos enseñan a dudarlo, y se podría mostrar que ella misma no es percibida sin la ayuda de la imaginación). Esta especie de presencia inmediata, no conceptual y por tanto no sensible, es ahí «la imagen» del frío, que acompaña a la percepción de la nieve y la vuelve elocuente: el saber se convierte en una presencia abstracta y sin embargo real de lo sensible que se anuncia sin revelarse. Y tengamos en cuenta que sucede lo mismo con las imágenes simbólicas, en las que se resuelve a veces la comprensión: ese mar tumultuoso y sin fronteras que, en el ejemplo ofrecido por Sartre, es el proletariado, no da una comprensión verdadera ni una percepción objetiva del objeto que designa; la comprensión en imagen es una imagen de comprensión, como el frío de la nieve no palpada o el olor del asado evocado por un hombre en ayunas son la imagen de algo sensible no sentido (4). En segundo lugar, vemos que si el frío puede ser anticipado, es porque ha sido conocido: la anticipación es reminiscencia cuando el recuerdo se transforma en imagen. En fin, la imagen se añade a la percepción para constituir el objeto. No es un material en la conciencia, sino una cierta manera que tiene la con-

experiencia de la presencia, lejos de ser originaria, es secundaria. Pero de hecho hay que evitar privilegiar a uno de los dos términos, confiriéndole una prioridad; si hay génesis, ésta es, como ha mostrado Pradines a otro propósito, una génesis recíproca; no dejamos de oscilar de un término a otro y de confirmar el uno a través del otro. No somos un espíritu que se incorpora a un cuerpo, ni un cuerpo que sería la decadencia de un espíritu, sino que somos perpetuamente un cuerpo que se transforma en espíritu y un espíritu que se transforma en cuerpo.

Dicho de otra manera: hemos situado a la imaginación como raíz del espacio y el tiempo, que son los a prioris de un aparecer, en el umbral de la representación. Pero sólo puede asumir esta función cuando ya es capaz de síntesis, y por tanto, de espíritu. La mirada sólo es mirada en la unificación, como lo ha demostrado Kant en el ejemplo de la casa. Y el espacio y el tiempo son precisamente el terreno sobre el que puede llevarse a cabo esta síntesis; abrirlos es constituir la posibilidad de una síntesis; por otra parte, ellos mismos pueden ser representados a través del acto de la síntesis, que unifica una diversidad pura; no son más que esta unión siempre posible de lugares o de momentos, puros objetos de una síntesis pura. Así la imaginación sólo puede hacer ver si es capaz de unir; y esto queda todavía más claro si pasamos de lo trascendental a lo empírico; la imaginación sólo puede extender el espacio de lo dado más allá de lo dado, a condición de realizar una unificación en torno a lo dado; y es necesario que introduzcamos estas asociaciones de acuerdo con la actividad desplegada por el cuerpo, sobre el plano de lo vivido. ¿Qué quiere decir esto, sino que la imaginación como poder de síntesis puede ser utilizada en beneficio del cuerpo, y que por lo tanto lo trascendental es también corporal? La imaginación es así al mismo tiempo naturaleza y espíritu, asumiendo la total antinomia de la condición humana. Precisamente porque ella es naturaleza, nos pone de acuerdo con la naturaleza, y porque ella es espíritu, podemos sobrepasar la naturaleza y pensarla, pero únicamente podemos romper nuestra intimidad con la naturaleza, a condición de recordarla y de permanecer fieles a ella. Sólo hacemos naturaleza porque somos naturaleza; debemos convertirnos en objeto en la presencia, de la misma manera que el objeto se hace espíritu en la representación.

II. PERCEPCION E IMAGINACION

Pero es posible que evocando la imaginación hayamos jugado con fuego: ¿es necesario colocarla en la raíz de la percepción? Dos objeciones se nos ofrecen, y ambas nos conducen a especificar la percepción propiamente estética. La primera no nos llevará mucho tiempo. Consiste en decir que insistiendo sobre el papel de la imaginación en la percepción hacemos de la percepción, ante todo, un espectáculo, y que un conocimiento separado así de la *praxis* y del trabajo es un conocimiento en el aire que no se interesa por lo real y debe sucumbir a la ilusión idealista. Porque la imaginación es, a lo sumo, una manera de remedar el uso del objeto y no de realizarlo; nos deja siempre bajo la amenaza de lo imaginario. Ahora bien, asumimos esta objeción insistiendo en la distinción de la presencia y la representación, hemos aceptado la idea de que la percepción es, antes que nada, contemplación. Y singularmente la percepción estética es más bien un lujo que un trabajo; el trabajo es el hecho propio del artista; la contemplación estética lo supone, pero se limita a registrar los resultados y lo ignora en cuanto trabajo.

La segunda objeción procede de la idea ampliamente desarrollada por Sartre, de que percepción e imaginación son dos posturas irreductibles de la conciencia, que se excluyen necesariamente (5). Para Sartre la imaginación es siempre empírica: hace aparecer un objeto, un objeto tan convincente a pesar de su irrealidad, que acaba por poseernos, enredándose en él la conciencia. Pues si la imaginación manifiesta el poder que tiene la conciencia de anular el mundo, la conciencia imaginante es puesta plenamente en juego; no puede negar su propia negación, y sólo por medio de una conversión súbita, cuyo despertar es el mejor ejemplo, puede romper el encantamiento y regresar a lo real. De la misma manera, el pensamiento que confía en la imagen se arriesga siempre a perderse en ella; y Sartre se da cuenta de que hace falta estar muy habituado a la reflexión para no ser víctima de los esquemas simbólicos que se proponen como solución del problema, y para rehusar encerrarse en la imagen. La imaginación es pues irreductible a la percepción, porque siempre es una especie de hechizo; se opone a la percepción como la magia a la técnica. Pues la percepción apunta a lo real

y nos pone en presencia del objeto espacio-temporal. Sartre reconoce que yo percibo más de lo que veo, pero con Husserl, coloca este «plus» en el haber de las intenciones vacías, que completan los aspectos visibles del objeto y le confieren su riqueza; y si admite que estas intenciones puedan atraer imágenes que serán liberadas al hacerse explícitas, mantiene sin embargo que, mientras queden vacías, las intenciones son heterogeneas en relación a las imágenes. Pero ¿no es esto jugar con el vacío y el lleno? Se dirá que la imagen «rellena» la intención, pero ¿se puede rellenar con lo irreal? Inversamente, las intenciones que participan en la constitución del objeto percibido ¿están verdaderamente vacías? Yo no percibo la cara opuesta del cubo y la idea que tengo de ella es muy diferente de la percepción que tendría si le diera la vuelta, pero al fin y al cabo esa cara que no veo cuenta para mí, está ahí, y yo estoy en ella; ¿no hay en esto una plenitud? Y si se define la imaginación por su poder de rellenar, ¿no será necesario traerla aquí a colación? La dificultad con la que se topa Sartre es que ha definido lo imaginario como irreal; y es evidente que no se podría marcar muy claramente la diferencia entre el hombre que sueña y el hombre que percibe, entre una conciencia que se aleja de lo real y una conciencia que apunta a lo real. Pero ¿culmina la imaginación en el sueño?.

Reservando la palabra imaginación al poder único de negar lo real en beneficio de lo irreal, nos arriesgamos a desconocer otra posible forma de negar lo real, que es la de superarlo para regresar a él, como hay una manera de instalarnos en la nada para hacer que el ser emerja. Hay un irreal que es un prerreal: es la anticipación constante de lo real sin la cual, en efecto, lo real no sería nunca para nosotros más que un espectáculo sin densidad de espacio ni de duración; estoy en el mundo a condición de llevar siempre el mundo en mí, con el fin de encontrarlo fuera de mí. (Es quizá también en este sentido en el que Bergson llama a las cosas imágenes, y se permite decir que, en última instancia, nuestra percepción está en las cosas más que en nosotros: está en las cosas, porque las cosas son imágenes, es decir porque ella está en nosotros, puesto que la palabra imagen nos conduce irremediablemente a nosotros). ¿No es la función esencial de la imaginación preformar lo real en una espera que me permita no sólo no ser sorprendido y reco-

nocerlo, como ha mostrado Alain, sino también adherirme a él? En relación a esto, la fascinación de lo irreal sobre la que insiste Sartre sería una especie de aberración donde lo irreal, dejando de servir como medio de alcanzar lo real, se convertiría en fin. Pues frecuentemente, la imaginación apunta a lo real y lo comenta. Pero incluso cuando la imaginación vagabundea, si sueño por ejemplo que vuelo, la pureza de mi impulso, el frescor del aire, el vértigo de la altura son también virtudes del mundo y definen aún lo real que, muy a menudo sólo es sentido en la medida en que es valorado por los poderes de la imaginación. Los
9 análisis de Bachelard lo muestran bastante bien: ¿Tenemos derecho a acusar de mala fe al niño que sueña que vuela y al poeta que revive las imágenes infantiles u oníricas del vuelo? También ellos descubren un aspecto de lo real; y si el trabajo es, como lo han mostrado Hegel y Marx, la medida suprema de lo real, la ensoñación puede motivar el trabajo, como ocurre cuando inspira la investigación científica en sus comienzos. Lo irreal no es nunca totalmente aberrante, no hay ficción donde todo sea fingido; las aventuras en el país de las maravillas, los viajes que nunca realizaré, los paisajes que sólo recorro con los ojos cerrados, son aún un elemento de lo real, no solamente porque representan para el antropólogo o el historiador un acontecimiento o un objeto del mundo cultural, sino también en cuanto que son para la conciencia que los vive, una prueba de lo real, una faceta quizá inolvidable del mundo. Lo imaginario que nos seduce nos instruye tanto como nos atrae.

Ciertamente, no conviene ignorar las advertencias, que desde Lucrecio hasta Alain, nos prodiga el racionalismo. Con respecto a esa severa noción de lo real que elabora la ciencia, y que confirma la *praxis* (de la cual la extensión cartesiana ofrece el primer modelo) la imaginación inquieta corre siempre el riesgo de parecer algo anormal y es esencial, para permanecer siempre del lado de la razón, separar enérgicamente la correcta percepción de las desviaciones de la imaginación; la oposición entre la percepción y la imaginación no es sólo cuestión de doctrina, sino también de prudencia. Alain, por ejemplo, ¿nos seguiría en este punto en el que tratamos de recuperar la imaginación, incluso en sus excesos, y de asignarle una virtud constitutiva? Para él la imaginación, falsa en tanto que desorden corporal, es a pesar de todo verda-

dera en tanto que proyecto humano, y finalmente afirmación de un valor que no es real, pero da sentido a lo real. Un sentido que no ayuda a percibir, que no completa inmediatamente el objeto, —y es en esto en lo que Alain se separa de Bergson—, sino, que va más allá de la percepción hacia la realización del hombre. Si imagino a los dioses, estos dioses son verdaderos en tanto que representan, no el sentido inmediato de lo real, sino el sentido de la opción por la cual encarno a la humanidad. También el trabajo y el arte son un medio tanto de confirmar como de negar la imaginación: dan consistencia a lo invisible, realizan al hombre a la vez que engendran a los dioses. Por lo demás, si es preciso entablar un combate sin tregua contra la imaginación, ¿no es acaso porque la tenemos siempre ahí? Si hay que denunciar su carácter ilusorio, ¿no es precisamente porque produce ilusión? Y si produce ilusión, ¿no es porque se adhiere estrechamente a lo real y compone con él una mezcla difícilmente separable? Más aún, admitiríamos gustosamente que quizás existe una diferencia fundamental, como entre *Einbildung* y *Fantasia*, entre *imaginación* y *fancy*, entre *imaginar* verbo transitivo e *imaginarse que* donde el pronominal indica una intervención sospechosa de subjetividad, sugiriendo que la imagen no es aquí más que el eco de nuestras pasiones o de nuestra constitución interna, y donde la sustitución del complemento directo por el *que* disminuye la intencionalidad del enfoque imaginario y desacredita su veracidad. La imaginación tendría pues dos caras, sus procedimientos serían el precio de su libertad, e iríamos a lo irreal, ciega o pasivamente, porque tenemos el poder de ir a lo real, es decir, porque lo real se nos propone a condición de que lo anticipemos de alguna manera. O también, hay una imaginación que irrealiza, y una imaginación que realiza, que da a lo real su peso asegurándonos de la presencia de lo oculto y de lo lejano. La imaginación que irrealiza es una imaginación que muestra demasiado celo y realiza «a tontas y a locas», inventando un mundo inédito que la experiencia desmentirá.

Sea cual sea el rostro de la imaginación, siempre está unida a la percepción, y sus trampas sólo son peligrosas por esto. Si la percepción es un esfuerzo siempre renovado para vencer la seducción de las imágenes, es porque las imágenes son previas, y nosotros vamos a lo real por lo irreal. Es precisamente porque la imaginación no deja de ampliar el

campo de lo real que le es ofrecido, y de darle su profundidad espacial y temporal, por lo que la apariencia adquiere una densidad y una consistencia, y lo real se convierte en un mundo, se integra en una totalidad inagotable de la que se deduce la apariencia por la disposición de mi cuerpo y la orientación de mi atención. La imaginación es lo que «naturaliza» al mundo: el entendimiento piensa una naturaleza, pero la imaginación abre un mundo. Lo real sólo deja de ser trivial por la intervención de lo irreal que lo pone «en perspectiva» y nos sitúa en medio de las cosas, en un mundo que se despliega alrededor nuestro, en todas las direcciones. En el fondo pues, la imaginación está orientada hacia lo real. La irrealización no es más que una función parcial, y Sartre toma la parte por el todo. Imaginar es principalmente abrir posibles, que además no siempre llegan a realizarse en imágenes. Sin duda la imaginación se distingue de la percepción, pero como se distinguen lo posible y lo dado, y no como lo real y lo irreal: la imaginación no produce nada, excepto la posibilidad de algo dado, ella reproduce; no suministra el contenido en tanto que percibido, pero hace que algo aparezca. Su correlato es lo posible, y precisamente por esa razón, siempre puede desbocarse: en el reino de lo posible todo es posible. Pero cuando ella funciona normalmente, y sobre todo cuando opera estéticamente, lo posible constituye un pre-real y es en lo que la imaginación no deja de ir al encuentro de lo real, y de sobrepasar lo dado en busca de su sentido (6).

III. LA IMAGINACION EN LA PERCEPCION ESTETICA

Pero si la imaginación es tan indispensable para la llegada y al mismo tiempo para la riqueza de la percepción, su papel es menos importante en el caso de la percepción estética. En ella asume igualmente la función que hemos denominado trascendental: también el objeto estético, y sobre todo él, debe ser percibido con la distancia propia del objeto y no simplemente vivido en la proximidad de la presencia. La distinción que hace Pradines, entre sentido a distancia y sentido de con-

tacto, podría ser recordada de nuevo aquí. Sabemos de sobra que no existe, hablando con propiedad, un arte para los sentidos que implican contacto, como olfato, gusto y tacto; si se habla de un arte de los perfumes, o de un arte culinario, es en el sentido en el que arte significa todavía «técnica». Pero posiblemente esta distinción sólo adquiera todo su sentido, si se hace intervenir un poder de distanciamiento que no pertenece a los sentidos como tales, y que hemos atribuido a la imaginación; quizá sea preciso que la distancia, a la vez espacial y temporal, sea proyectada en primer lugar, por un para-sí de forma que la vista y el oído lo ilustren y dejen de mezclar ellos también, el sujeto con el objeto. En todo caso, es evidente que el objeto estético, más que cualquier otro, debe convertirse para nosotros en espectáculo: todo nuestro comportamiento delante de él lo indica, hasta el movimiento del auditorio en el concierto, cuando se acomoda en su butaca. Aquí todavía aparece la naturaleza ambivalente de la imaginación, que está en el cuerpo y es más que cuerpo. Pues el cuerpo mismo imita este alejamiento: los esquemas que organizan el objeto y que invitan enérgicamente al cuerpo a asociárse con él, son al mismo tiempo los medios por los cuales el cuerpo toma sus distancias con respecto a él: medir, numerar, calificar el tiempo ordenando el espacio. Estas actividades vividas por los cuerpos y despertadas por el objeto estético nos ponen en contacto con este objeto y de alguna manera nos hacen sincronizar con él, y al mismo tiempo nos alejan de dicho objeto y nos confieren un cierto dominio sobre él.

Ésta es pues la paradoja de la percepción estética a todos los niveles: somos a la vez *Zuschauer* y *Mitspieler*, según los términos de Muller-Freienfels (7): nosotros contemplamos y participamos, pero esta participación, que por otra parte se comprenderá mejor en el plano del sentimiento, nunca es total. La actitud del espectador en el teatro está, en cierto modo, a medio camino entre las que tienen en el oficio religioso el creyente y el no creyente; para el primero cada gesto del celebrante tiene una significación que le conmueve y le compromete, mientras que el segundo asiste a una gesticulación irrisoria. El espectador debe interesarse lo bastante por el espectáculo como para seguirlo, pero no tanto como para dejarse engañar; lo suficiente como para simpatizar con los personajes, pero no tanto como para identificarse con

ellos; lo bastante como para estar en suspenso por la acción, pero no hasta el punto de intervenir como si fuese real. Y en cualquier caso, la percepción estética requiere un cierto distanciamiento que el cuerpo puede vivir, pudiendo ser la sensorialidad su órgano, pero cuyo principio se halla sin duda en la imaginación, en tanto que poder trascendental para tomar sus distancias.

Por el contrario, parece que la imaginación empírica, que completa y anima a la percepción ordinaria, sea más bien reprimida que suscitada por la percepción estética, y que de ese modo se eviten sus desviaciones. ¿Por qué? En una palabra, porque el espectáculo dado por el objeto estético se satisface a sí mismo y no necesita ser reforzado; la imaginación puede suscitar la percepción, pero no tiene que enriquecerla. En efecto, en primer lugar, el objeto estético toma previamente su sentido de lo que representa, es decir de algo irreal que, como tal, no necesita ser comentado por la imaginación (8). El objeto conocido por la percepción ordinaria es un objeto presente y real, que como tal solicita nuestra acción; y la imaginación dibuja las líneas posibles de esta acción o de nuestra pasión, que desarrolla y confirma la significación del objeto. Mientras que el objeto representado por el objeto estético, cuya única función es la de representarlo, es un objeto puramente representado, y como tal inofensivo; sólo existe gracias a la apariencia, que a su vez no existe más que para significarlo. Por otra parte, en la percepción usual, comprender el objeto es integrarlo en un mundo de objetos exteriores, en el cual se despliega la acción: percibir esa lámpara sobre el escritorio, es captarla como posibilidad de alumbrar esta página donde escribo y de dejar en la sombra la pared que hay detrás de mí; escuchar cierto ruido es interpretarlo como el grito de una gallina que acaba de poner un huevo en algún escondrijo que habrá que localizar. Mientras que el objeto representado por el arte no remite a nada exterior: no está en un mundo, constituye un mundo, y este mundo es interior a él. Si el objeto estético en tanto que cosa está en el mundo —el cuadro expuesto en tal galería, la obra representada en tal teatro— sabemos que tiende a separarse para constituir una especie de islote, y que lo que le aisla es precisamente el hecho de que designa otro mundo (hay aquí como una contaminación recíproca: el objeto representado, irreal, tiende a lo real por la apariencia que le

parecido como garantía suplementaria. Pero si el pintor es un artista, ha hecho otra cosa, y ¡tanto peor para el cliente que no es el fin de la obra, sino la ocasión! El retrato es verdadero en otro sentido, el de la verdad de una creación y no de una reproducción. Y es notable que la foto misma si es obra de arte, como ocurre algunas veces, deje de remitir explícitamente al modelo y de alertar para ello a la imaginación; comporta entonces suficiente realidad y sentido en sí misma como para no tener que apelar a otra cosa. Sin duda esa foto, como el retrato, es siempre foto de, como la nube es siempre señal de lluvia; pero basta con que su objeto sea tomado en la apariencia sin que la imaginación necesite clarificarlo y otorgarle la existencia ilusoriamente autónoma de algo imaginario; sólo está ahí como sentido de la apariencia, y no es nada para nosotros fuera de ella en tanto que percibimos estéticamente.

La inmediatez de la contemplación manifiesta claramente aquí que la actividad constitutiva del objeto representado es reducida al mínimo. Tal vez no es lo mismo en las artes espaciales y temporales, cuando la mirada que se posa sobre la obra debe retener un pasado y anticipar un futuro. Considerémoslas sucesivamente. Los objetos, escultóricos o arquitectónicos que se despliegan en las tres dimensiones espaciales, parecen solicitar la imaginación para llenar el espacio anticipándolo sobre futuras miradas, y para captar el objeto, más allá de la apariencia siempre truncada, en su plenitud. ¿Acaso no debemos percibir un templo o una estatua como percibimos una casa o un dado, reanimando por la imaginación la experiencia de la presencia? Sin duda; y sin embargo, ahí la imaginación todavía está reprimida. Efectivamente, en primer lugar, no hago uso de un monumento como de una casa; no lo habito, no penetro en él para encontrar mi despacho o mi cama; el palacio donde vive el príncipe no es un palacio para el príncipe; el fiel que entra en la catedral para participar en el culto no está ya en la catedral; sin duda, es sensible, y quizá a su pesar, a la solemnidad del edificio, a la fuerza de los pilares, a la altura de las bóvedas, a la profundidad de los ecos que resuenan en ella; todo le inclina a la piedad, y como Stendhal no puede evitar ser creyente por un momento. Pero es porque deja de ser espectador, y se convierte en actor; la catedral lo ha absorbido en su universo, lo ha cogido en la trampa que le tendía por el pórtico abierto, por los caminos que abre, por la

procesión cuyo recorrido perfila; no está ya ante el objeto estético, él mismo es, a fuerza de participación, objeto estético, elemento de una ceremonia, de la que el monumento dibuja la forma. Pero la ceremonia, si bien es para quien toma parte en ella un poderoso medio de disciplina o de exaltación, sólo es objeto estético para el espectador que no toma parte en la misma. Alain diría, sin duda, que incluso el espectador participa: en la ceremonia cada uno es a la vez actor y espectador, en una admirable reciprocidad donde se intercambia un lenguaje absoluto. Pero al objeto estético le hace falta un espectador puro, que no crea o que no crea más que en sus ojos. Este espectador no hace uso del monumento; si penetra en él, no es para comprometer su porvenir en alguna acción, es para ver; y su visita será una sucesión de presentes discontinuos, tantas veces como su mirada se pose y aisle una perspectiva sobre la totalidad del objeto. No hay porvenir imaginable en esta exploración, no solamente porque cada mirada descubre un espectáculo nuevo, sino porque cada uno se basta a sí mismo y no está ligado a los otros por la continuidad de una acción.

Diremos, además, que estos diversos puntos de vista sólo pueden distinguirse así si el monumento es dado enteramente en cada una de ellos, y por consiguiente si la imaginación viene a suplir sus límites y a recordar o a anticipar las presencias laterales u ocultas, lo que nos llevaría al caso de la percepción ordinaria. Pero precisamente, no es seguro que la percepción estética nos revele el objeto en su plenitud material. Seguramente percibimos la catedral como un edificio real que no podríamos confundir con un *trompe-l'oeil* o un decorado de teatro, y del que cada aspecto es tomado de la totalidad masiva del conjunto a la cual no deja de hacer alusión, de manera que cada mirada solicita, a pesar de todo, la imaginación remitiendo a lo que no es visto y podría serlo al precio de algunos desplazamientos. Pero para que captemos el objeto estético como tal, es preciso además, ya lo hemos dicho, que nos aparezca como figurando un objeto representado; este objeto representado es aquí la idea de la catedral que se revela a través de la apariencia de la catedral; representante y representado objetivamente se confunden, puesto que la catedral no tiene otra materia-sujeto más que ella misma; pero se distinguen, sin embargo, subjetivamente en que el primero requiere una exploración infinita que la imaginación

colma a su manera, mientras que el segundo es captado como inmediatamente dado en cada percepción. El monumento como objeto total tiene por vocación ser monumento, ese monumento que está en cada una de sus partes o cada uno de sus aspectos, y permitir que ese monumento sea representado en cada mirada. Por esta razón, la percepción estética del objeto arquitectónico, incluso si toma en cuenta el carácter desbordante de este objeto, se detiene sobre el aspecto dado; en última instancia se podría decir que percibe lo que registraría la placa fotográfica, una imagen plana correlato de una pura mirada, espectáculo puro para un espectador puro. Esta imagen es lo que el monumento tiene que decir, ésa es la razón por la que está hecho como la novela está escrita para contar una historia o el ballet bailado para contar un movimiento; ella es la verdad del monumento y el monumento no es otra cosa que la posibilidad de esta imagen inscrita en la piedra. Si no sería preciso decir, como diría Sartre, que el monumento es imaginario; pero rehusaremos decirlo si consideramos que el monumento, que como cosa se oculta siempre por su masa y debe ser conjurado por la imaginación, como significación está enteramente presente en cada percepción, y así cada percepción se basta a sí misma.

En cuanto a las artes temporales, parecen, a primera vista, solicitar una actividad constituyente enérgica para ordenar el tiempo, guardando el pasado inmanente en el presente, y para dar consistencia a los objetos representados. Si el monumento puede revelarse con una sola mirada, una sonata o una novela sólo se revelan sucesivamente, y nuestra contemplación tiene necesariamente tanto un futuro como un pasado. Así, la lectura de una obra literaria me transporta a un cierto mundo donde se agitan los héroes y que Balzac se cuida de describir largamente antes de comenzar el relato. Como el medio donde se mueve, el héroe debe también serme presentado, no se reduce para mí a ese comportamiento preciso que se me expone en un momento dado y que sería como una instantánea; en realidad, ese comportamiento es el acto de alguien que conozco, que tiene una historia, unos proyectos, un carácter, un destino que cumplir en un determinado medio, en pocas palabras, que es una totalidad significante. Hace poco, delante del cuadro era suficiente que yo supiese: es Carlos VIII, para así satisfacer el demonio de la curiosidad. No es preciso creer, porque su retrato esté

ahí, que está ahí él mismo, ocupando imperiosamente el primer plano; debe permanecer en la sombra como los posibles no actualizados que son frecuentes en la percepción; sólo está ahí gracias a los colores siendo para ellos indivisiblemente un medio y un fin, y no hace referencia de ningún modo al mundo de la historia, incluso si hace alusión a ella. La verdad del Carlos VIII que me concierne, está ahí y es suficiente; sólo tiene la existencia vaga de un objeto representado y no la existencia inagotable de un objeto real que la imaginación sobrecarga de posibles. Pero para que Carlos VIII sea el héroe de una novela, me hace falta una información más que amplia sobre él, y que de alguna manera esté presente para mí todas las veces que está en escena, como debe serme presente la densidad del mundo donde evoluciona. La imaginación asume esta presencia como en la percepción visual.

Pero es importante señalar dos cosas: en primer lugar, la discreción de esta presencia; no soy detenido en mi lectura por imágenes inoportunas, la significación permanece en el estado de posible, como sucede también en una conversación en la cual respondo sin haberme tomado un tiempo para sopesar las palabras, para entregarme a las experiencias que sugieren y recurrir a imágenes en auxilio del sentido. El objeto representado no es verdaderamente imaginado, pero no es tampoco simplemente comprendido, como comprendo un texto científico, por ejemplo. Sartre, que acepta aquí lo que rechazaba para la pintura, lo expresa diciendo que durante la lectura de una novela es raro que imaginemos: «El lector se prepara para descubrir todo un mundo que no es el de la percepción, pero tampoco el de las imágenes mentales»; este mundo, que es para Sartre el correlato de un saber imaginante, diríamos que supone las imágenes integradas en la percepción, todavía virtuales y no desarrolladas por sí mismas. ¿Qué es exactamente aquí la imaginación? Apenas es esa memoria implícita que retiene el pasado sin imponerlo realizándolo, y que permite comprender con medias palabras sin tener necesidad de anticipar el futuro; pues no hay futuro para el objeto representado, si no es el futuro de su comprensión. Incluso en música, no comprendemos y no nos gusta esta frase más que si su contexto le es inmanente; y todas las artes cuya percepción es sucesiva exigen la ayuda de esta imaginación que es memoria. Pero es preciso recordar que el tiempo de la obra no es el tiempo común que la

imaginación revive a través de nuestros recuerdos o nuestros proyectos, y que no se refiere a la misma actividad. Este tiempo, incluso si debe ser ordenado lógicamente, no es plenamente real y no interfiere pues con nuestro tiempo: el tiempo de la lectura o de la audición es un tiempo tomado de un tiempo más amplio del que se excluye, como el cuadro es tomado de la pared; cuando leo, no existe ya para mí más que el tiempo de la obra; el tiempo objetivo se desvanece con el mundo objetivo, estoy en la obra. Ahora bien, su tiempo no solicita la imaginación o el entendimiento como lo hace el tiempo de mis acciones en el mundo. A este tiempo, apenas se le puede llamar duración; es como un presente, el presente de la contemplación, con la diferencia de que no nos corresponde desmembrarlo. Si tiene un futuro, es un futuro que le es propio, un futuro sin contingencia, rigurosamente inmanente a su

presente, y como el desarrollo de un sentido para el cual lo cronológico no es más que la ilustración de lo lógico; así de apretado es el núcleo de la obra, así de imperiosa es su unidad. Mi propio porvenir, mis proyectos, mis esperanzas, todo esto que no tiene nada que ver aquí, podría alertar la imaginación y pasar las fronteras de la obra. Si la imaginación traslada el contenido de la obra al universo y al tiempo comunes, en lugar de permanecer fiel al mundo y al tiempo propio de la obra, suprimimos el objeto estético. El pasado que viene aquí a dar sentido al presente no es inventado o buscado en el fondo de nuestra experiencia, sino que se da inmediatamente en la obra. En lugar de anticipar, la imaginación no tiene más que seguir el hilo del texto, sin extraviarse en

busca de significaciones exteriores. La apariencia —el texto— lo dice todo. La obra se consigue precisamente cuando retiene a la imaginación en sus límites, cuando desanima cualquier comentario o sólo lo provoca para convencerlo de su ineficacia; en una palabra, cuando es ella en sí misma su propio mundo. Ciertamente, es posible que la obra abra un campo muy amplio a la reflexión, como se ve en las glosas que Alain ha escrito para *La jeune Parque*; pero, además de que no es ya la imaginación la que está entonces en juego, quizá hay que decir que la obra no es tratada ya como objeto estético. En todo caso, la obra de arte verdadera nos evita esfuerzos de imaginación porque es suficiente, para comprenderla y seguirla, con tenerla presente en el espíritu y en

los sentidos, sin que sea necesario completarla como completamos una percepción oscura o ambigua.

Aquí pueden surgir objeciones que valen también para todo arte. Un cuadro, se dirá, puede ser oscuro, pero en tal caso no tenemos que descifrarlo, es decir, buscar la representación exacta en él de un objeto como «buscamos el cordero o la pastora en un pasatiempo»; no tenemos que corregir o interpretar las apariencias que se nos ofrecen como tampoco tenemos que buscar la alcachofa entre las hojas de acanto o el antílope en los dibujos estilizados de las vasijas elamitas; sólo tenemos que percibir lo que percibimos. Si Cézanne coloca la botella oblicuamente, nosotros no tenemos que enderezarla; si Renoir difumina los cabellos de una mujer en el fondo del cuadro, hasta el punto de que los contornos no se distinguen, nosotros no tenemos que trazarlos como si fuésemos a peinar el retrato. La incomodidad que siente un cierto público ante las deformaciones, las elipsis o las abstracciones de ciertas obras pictóricas o escultóricas procede de que se pone en entredicho el prejuicio de la semejanza concebida como la única norma de la verdad estética. Y este prejuicio procede de que la imaginación pretende ejercitarse a sus anchas y que, si puede hacerlo ante un objeto semejante que invita siempre a alguna acción, está desconcertada ante un objeto inédito que no se parece a nada. Conviene, sin duda, que en la pintura que no quiere ser solamente decorativa, pudiéramos reconocer y nombrar el objeto representado, precisamente para evitar las desviaciones de una imaginación inquieta o apasionada. Toda la tarea de la imaginación consiste entonces en captar ese objeto en la apariencia, pero sin que le sustituya un objeto imaginario más verdadero, el único verdadero, del que ella sería el *analogon*. Una silueta en una acuarela de Dufy, un boceto en un grabado de Rembrandt, no los entregamos como pasto a la imaginación como un croquis en un tratado de gimnasia por ejemplo: en este segundo caso, sólo se trata de señales que se pueden utilizar, pero que no es necesario respetar; el objeto estético ha de ser respetado en la medida en que no es un pretexto a imaginar.

Otra objeción: la obra no nos invita por sí misma a completarla cuando comporta elipsis voluntarias, como C. E. Magny ha mostrado para la novela y el cine, y como se podría mostrar también para el teatro, donde los entreactos permiten al autor disponer a su voluntad del

espacio y del tiempo, quizá incluso para la música, donde un oído ejercitado descubre rupturas en algunas abruptas modulaciones, e igualmente para la pintura: pues algunas transiciones son eludidas allí donde cierta información nos es negada. Pero esta objeción requiere varias observaciones. En primer lugar, es bastante sabido que todo arte exige sacrificios; el ejemplo de los pintores es aquí el más elocuente: piénsese en las etapas sucesivas de algunos grabados de Rembrandt. ¿Por qué? El arte va a lo esencial y no puede perderse en minucias. Lo esencial es lo que el artista quiere decir, y es lo que juzga el detalle y lo excluye (lo que es detalle para uno puede ser esencial para otro: el detalle infinito de la creación es precisamente lo esencial para Van Dyck). Pero estos sacrificios no nos imponen ningún sacrificio, pues lo que se elimina no nos sirve de nada. Y sólo podemos echar de menos esos sacrificios si pretendemos hacer del arte el proceso verbal de la realidad, como si el valor del retrato se midiera por la fidelidad con la que reproduce las arrugas o el vello de un rostro, o el valor de una danza por la multiplicidad de gestos humanos. Lo que el artista sacrifica no es lo real, sino los parásitos que entorpecen su visión y alteran la pureza de su creación. También lo traicionamos si no aceptamos esta ascesis, y si nuestra mirada reintroduce en la obra las impurezas de las cuales ésta se ha desembarazado.

Pero ocurre también que en las artes narrativas se dejan algunos huecos que parecen apelar a nosotros para restablecer la continuidad de la trama. Aquí es preciso distinguir: algunos de estos huecos significan que nada ha pasado, delimitan un tiempo muerto y nos impiden imaginar lo que podría llenar la laguna: así, por ejemplo, esos quince años de la vida de Federico en la *Education sentimentale*. Lo único que hay que comprender aquí es esa ausencia de acontecimiento, ese triste transcurso, esa actividad vacía; pero es ya insistir demasiado, es necesario volver la página. Por el contrario, existen casos en los que hace falta restablecer una continuidad, porque ha sucedido algo cuyo conocimiento es importante para seguir el hilo de la historia: al final del acto segundo de *Partage du Midi*, habíamos dejado a Isèe en brazos de Mesa, en el acto tercero la encontramos con Amalric en una casa en ruinas: ¿Qué ha pasado? Tenemos derecho a saberlo, pero también se nos va a mostrar, y no tenemos que imaginarlo. La elipsis es

inevitable en el teatro no solamente porque el dramaturgo debe escoger las escenas más significativas y las situaciones más cargadas de interés, sino también porque la duración, que está como suspendida mientras transcurre la escena, sólo puede ser restaurada durante los entreactos, como los acontecimientos sólo pueden desarrollarse entre bastidores. Pero incluso en ese caso todo lo que nos interesa saber de los acontecimientos que han llenado la duración se nos dice a través de la obra, sin que necesitemos hacer conjeturas y moderar el ritmo que nos transporta. Ocurre, por fin, que por omisiones voluntarias, corriendo bruscamente un velo ante algunos sucesos, escamoteando algunos datos, el autor nos deja en la incertidumbre, tanto sobre el contenido de la historia como sobre la personalidad de los héroes. ¿Hay que acusarle entonces de deslealtad, como Sartre ha hecho con Faulkner? La acusación puede sostenerse si la elipsis aparece como un procedimiento destinado a atraernos, como en la novela policiaca; pero es rechazada si el procedimiento se erige en estilo; si confirma una visión del mundo que el autor impone al lector porque ella se le impone a él y mediante la cual se expresa. Tenemos entonces que aceptar esta oscuridad, consentir en perdernos en los remolinos del relato o en asombrarnos ante el comportamiento de los personajes como ante un extraño animal; así hacemos ante las formas demoniacas que El Bosco prodiga alrededor de San Antonio o ante los fabulosos arlequines de Picasso; tan pronto como trato de descubrir símbolos alquimistas en el roble hueco, en el pez volador o en el huevo llevado por el sapo, o intento un psicoanálisis de lo monstruoso, pierdo de vista el objeto estético, soy insensible al efecto que aspira a producir, incluso si su autor no buscase este efecto, pues pretendo comprender en lugar de ver. Tal vez, por otra parte, la vista se acomoda más fácilmente a lo maravilloso o a lo incomprensible que la lectura: el objeto representado sobre el lienzo tiene una presencia irrefutable, mientras que el relato, que no hace ver nada y no deja de recurrir al saber, reclama una cierta claridad lógica, sin la cual desconcierta. Lo mismo que el tiempo que está en la trama debe ser ordenado, so pena de ser radicalmente desnaturalizado. Y se ve de ese modo que la percepción estética solicita también el entendimiento. Pero no nos anticipemos.

Primeramente, habrá que ponerlo de manifiesto en lo que se refiere

a la percepción en general: la imaginación preludia en ella al entendimiento; pero la reflexión que entonces puede instituirse sobre el objeto percibido puede dirigirse hacia el sentimiento según un movimiento que será característico de la experiencia estética.

NOTAS

(1) *Traité de psychologie générale*, t. I, p. 414.

(2) De donde surge un problema metafísico que nosotros dejamos de lado. la afinidad del para sí y de la temporalidad es tal, como ha mostrado Heidegger, que podemos preguntarnos si es la temporalidad la que constituye el para-sí, (si soy a causa de una duración para la cual soy el medio de desplegarse), o si es el para-sí el que se temporaliza (si el surgimiento de una conciencia hace aparecer el tiempo). Si toda conciencia es conciencia del tiempo, ¿no es el mismo tiempo el que es conciencia?

(3) Ya hemos tenido ocasión de indicar el sentido y la importancia de esa solidaridad.

(4) Quizá se nos reproche el yuxtaponer estos dos ejemplos del hombre que percibe la frialdad en la blancura de la nieve, y del hombre hambriento que sueña con la comida. Pero precisamente nos parece injusto reservar el término de imaginación para el segundo caso: de la misma manera que la nieve no está en contacto con mi piel su frialdad también está ausente para mí como la comida para el hombre hambriento; lo que me es dado no es más que su blancura; es verdad que es una blancura de nieve, porque la percepción va enseguida al objeto, y desde ese momento la frialdad me es dada con; pero no se me da de la misma manera que la blancura; está implícita, lo cual es una forma de estar ausente en la presencia. Mientras que en el hombre hambriento la comida que le obsesiona está radicalmente ausente; y sin embargo, está presente de alguna manera, lo suficiente como para que se le haga la boca agua, sin que él se deje engañar; pero por lo menos se da cuenta, para exasperación de su deseo, del sabor o el gusto implícito de los alimentos, accede al universo de la comida. En el primer caso, presencia ausente; en el segundo, ausencia presente: es el contexto del mundo el que decide el carácter ilusorio o válido de la imagen, según que se adhiera o no a la percepción. Pero en los dos casos la imagen es de lo implícito que aflora en lo real, sea para desmentirlo, sea para confirmarlo.

(5) Cf. *L'imagination*, p. 150, y *L'imaginaire*, p. 156.

(6) Aquí se inicia el paso, del que trataremos más adelante, de la imaginación al entendimiento: el entendimiento piensa lo necesario, es decir, lo posible más lo real.

(7) *Psychologie der Kunst*, p. 66. Muller-Freienfels retoma la distinción que hacía Groos entre *Zufühlung* y *Einfühlung*.

(8) Por esa razón hemos objetado a Sartre que se trataba de algo irreal y no de algo imaginario. Nos parece que la imaginación es menos radicalmente extraña para la percepción de lo que cree Sartre; pero esto no significa que el objeto estético, en tanto que objeto percibido, pueda ser un imaginario; por el contrario, pensamos que la imaginación, al menos en su aspecto empírico, no tiene un papel preponderante en la percepción estética.

(9) *L'imaginaire*, p. 236.

CAPITULO III

REFLEXION Y SENTIMIENTO EN LA PERCEPCION EN GENERAL

I. EL ENTENDIMIENTO

Si la percepción estética reprime a la imaginación, la percepción normal también está en guardia contra ella. La imaginación efectúa el paso de la presencia a la representación, pero esta última sólo puede librarse de la imaginación, que siempre corre el riesgo de vivir a expensas de ella, por el control del entendimiento. Ahora bien, de la imaginación, que permite la representación, al entendimiento, que ejerce el juicio, parece que haya la misma distancia, que hemos necesitado observar y contestar a la vez, que de la presencia a la representación. En primer lugar, porque la función del entendimiento parece ser la de corregir a la imaginación; debido a que la imaginación es sospechosa, por ese poder que tiene de alterarse, la mezcla de lo percibido y de lo imaginario debe deshacerse siempre: reflexionar sobre una percepción es serenarse y observar mejor, recuperar la apariencia para descubrir nuevas significaciones; considerar la noche estrellada, los lugares del crimen o una pintura es buscar detrás del espectáculo lo dado exactamente, deshacer la apariencia para buscar su ley; así como la reflexión filosófica vuelve, más acá de los pensamientos vividos, a un poder da-

do, ante todo, para pensar. Reflexionar es, pues, reprimir, al menos provisionalmente, la imaginación que está al principio de lo vivido y aflojar las ataduras que establece entre el mundo y yo, mediante lo cual se descubre un originario lógico y no vivido. Pues no es lo mismo experimentar en la imaginación la solidaridad de dos objetos que pensar según el entendimiento un vínculo necesario. Es preciso reconocer que el entendimiento sólo puede consagrar la objetividad de una naturaleza promulgando una necesidad que revele y excluya la fantasía: «La unión no está en los objetos... sino en la operación del entendimiento.» (1).

Pero, inversamente, el entendimiento no puede nada sin la imaginación, ni el reconocimiento sin la reproducción. Y lo que es cierto sobre el plano trascendental, en el que la síntesis unificadora que instituye el concepto del objeto únicamente es posible por la síntesis reproductora que da ella sola consistencia a las representaciones, es cierto también en el plano empírico, en el que el enunciado de una ley supone el confrontamiento de varios términos o de varios objetos. Así, si el entendimiento ordena una naturaleza, es preciso primero, como hemos dicho, que la imaginación promueva un mundo, por ese poder que ella tiene de unir, de añadir la cosa significada al signo, a reserva de lo cual la reflexión ratifica enseguida la significación, que da carácter de ley a la asociación, explicándola por un vínculo lógico de identidad o de causalidad.

En el fondo, desde el momento en que se da la imaginació se da el entendimiento. Pues cuando se rompe la opacidad de la presencia, le es posible al sujeto, que discierne el objeto y se distingue de él, definirse al mismo tiempo como relación de sí a sí —dentro de lo que Kant llama afección de sí mismo— y como unidad del movimiento por el cual se separa y vuelve para anticiparse. Esta relación de sí a sí constituye el sujeto como unidad de la percepción: por este recobrarse el sujeto escapa a la dispersión de lo vivido donde él no es más que reflejo y no reflexión, eco y no palabra. Y el objeto, a su vez, sólo es objeto como correlato de esta unidad del sujeto, es preciso que él mismo de alguna manera sea uno, siendo la diversidad siempre diversidad dentro de la unidad; él es la unidad de la apariencia, y la necesidad como categoría de la modalidad es el cimiento que da unidad a las apariencias y une los

objetos en una naturaleza inteligible. El entendimiento es el órgano de la unidad de la percepción, imprime al flujo de las apariencias el sello de la necesidad, convierte en unidad necesaria la unidad contingente de las asociaciones sugeridas por la experiencia vivida. El es la imaginación que toma conciencia de sí misma y que impone una regla a la espontaneidad de sus asociaciones; él es el «poder de las reglas» mediante el cual el objeto representado se convierte en objeto para un yo piенso. El es la imaginación que se ha hecho capaz de pensar lo que representa, porque es capaz de dominar y, si es necesario, de reprimir su espontaneidad. En suma, entre la imaginación y el entendimiento existe la misma relación ambigua que entre la presencia y la imaginación. Lo inferior y lo superior, naturaleza y espíritu, no cesan de unirse y de distinguirse en nosotros; no dejamos de ser uno en el momento en que nos dividimos para conquistarnos, y las dialécticas de ruptura que hacemos para ser espíritu nos elevan al espíritu sin romper nuestra unidad.

En cualquier caso, el progreso de la percepción se orienta ciertamente hacia una disciplina de la imaginación, que por sí misma siempre es susceptible de equivocarse. Si la imaginación presta a lo dado su riqueza, el entendimiento le asegura el rigor y le confiere esta objetividad, cuyo primer rasgo es la distancia que tomamos en relación al objeto, y el segundo, la necesidad según la cual captamos este objeto como uno en un mundo único. Y, por este camino, se despliega nuestro imperio, aunque los progresos de la percepción no puedan ser indefinidos, ya que la victoria sobre las desviaciones de la imaginación debe renovarse constantemente; pero el peligro subsiste porque la percepción debe siempre alimentarse de la experiencia de la presencia; contiene en ella un elemento de finitud y de opacidad del cual sólo puede deshacerse dejando de ser percepción. Pero, además, a medida que se extiende y se purifica, dentro de estos límites, bajo el impulso del entendimiento, acrecienta nuestro dominio de las apariencias y asegura nuestra captación de las significaciones.

Pero esta actividad del entendimiento no es toda la reflexión; refiriéndonos de nuevo a Kant, diremos que sólo pone en acción al juicio determinante. Ahora bien, el juicio determinante no es todo el juicio; no es el juicio que la *Crítica del juicio* aísla para distinguirlo del *a priori* que le es propio. Es la actividad intelectual mediante la cual las

categorías asumen su función en la percepción más ordinaria, como lo muestra Kant en el ejemplo de la casa. Ahora bien, como tal, «el juicio determinante, bajo las leyes trascendentales universales que otorga el entendimiento, no hace más que subsumir, la ley le es prescrita *a priori*, y no tiene necesidad de pensar por sí mismo en una ley a fin de subordinar lo particular a lo general en la naturaleza» (2). Kant se enfrenta así con el problema de la subordinación: ¿De dónde procede que lo dado empíricamente, y que es contingente en relación «a las leyes generales de la naturaleza de las cuales el entendimiento está en posesión *a priori*» (3), pueda someterse a las exigencias formales del conocimiento y también a las de la acción? Entonces es necesario suponer «un acuerdo de la naturaleza con nuestra facultad de conocer» (4), acuerdo que tiene su principio en la «Deducción trascendental», donde la afinidad empírica de los fenómenos aparece como la consecuencia de su afinidad trascendental, pero que sólo encuentra su consagración en la *Crítica del juicio*, donde las máximas del juicio demuestran que el juicio acepta este acuerdo, para su propio uso, como principio *a priori*. Dicho de otro modo, la «Deducción trascendental» establece la posibilidad de algo dado, y la *Crítica del juicio* establece que hay que postular que lo dado en tanto que dado concuerda con las exigencias *a priori* que lo hacen posible, y singularmente afirma un principio de la unidad de lo diverso, que responde a la unidad sintética de la percepción. Así, es el juicio reflexionante quien se pronuncia sobre esta posibilidad de subordinación: y por esa razón debe distinguirse del juicio determinante, incluso en su resorte trascendental. Sin embargo, el juicio determinante recurre al juicio reflexionante. Estos dos juicios no son exactamente opuestos, ya que lo general en el juicio determinante es el principio *a priori* del entendimiento puro, que sólo se relaciona con la «posibilidad de una naturaleza», mientras que en el juicio reflexionante, lo general que hay que añadir, es una ley general en relación a leyes más particulares, pero empírica después de todo, y como tal «contingente según nuestra inteligencia» (5), porque no se trata ya de la posibilidad de una naturaleza, sino de la inteligibilidad de una naturaleza dada empíricamente. Estos juicios son más bien complementarios: la subordinación solicita la reflexión; mediante la reflexión se interroga, y se asegura que el objeto toma su lugar en el mundo, y se ha-

ce inteligible, poniéndose de acuerdo con los elementos ya elaborados del conocimiento y confirmando la esperanza de que un sistema total del conocimiento es posible. La reflexión es, en suma, reflexión sobre la posibilidad del juicio determinante.

Nosotros no hemos de seguir el camino que toma esta reflexión en Kant porque se adentra en la vía de lo trascendental: el sujeto allí se refiere a sí mismo, a su posibilida de promulgar las leyes de la naturaleza, al placer que experimenta o ha experimentado otras veces al poder hacerlo. Nosotros describimos aquí al sujeto en lucha con el objeto que percibe, reflexionando sobre el objeto y no sobre sí mismo. Pero Kant nos abre, después de todo, el camino. Nos conduce primero a la idea de que la actividad del entendimiento no es la única manifestación del juicio ni la última peripecia de la percepción. Pero además sugiere dos temas importantes que van a conducirnos al umbral del sentimiento: por una parte, que ante el objeto podemos comprometernos más profundamente que cuando se ejerce el juicio determinante; por otra parte, que es posible entonces una comunión con el objeto más profunda que en la actividad constituyente.

En efecto, en primer lugar, en el juicio determinante, la capacidad determinante se olvida: el yo pienso «debe poder» acompañar mis representaciones, pero de hecho yo no tengo conciencia de prescribir su ley a la naturaleza, y es más bien en el *a posteriori* donde descubro la exigencia y la realidad de un *a priori*; mientras que en el juicio reflexionante no puedo olvidar que supongo la unidad de lo diverso, «aunque este principio sea desconocido para mí» (6). Yo pongo un «como si», una objetividad de la que no puedo ignorar que ha sido tocada por la subjetividad. Y al mismo tiempo tengo conciencia de una iniciativa absoluta: no considero ya al objeto como fuera de sí mismo, le pido razones, espero que él responda a una cierta hipótesis que yo establezco; mi legislación sólo es un ruego, pero sé que lo pronuncio y espero que la naturaleza lo atienda. No puedo ignorar que la cuestión que establezco es mi cuestión y que mediante ésta yo mismo me pongo en cuestión; lo que encuentro lo hallo por haberlo buscado y casi por haberlo querido.

Si la reflexión implica así la conciencia de sí, es que me pongo en cuestión a mí mismo. Y esto no significa sólo que me pregunte si la ley

que pretendo encontrar en la naturaleza es admisible, sino también que yo me pongo en juego en la cuestión que planteo, como si, de algún modo, la hiciera asunto mío. Yo no estoy allí simplemente como sujeto trascendental o como naturaleza impersonal, sino como sujeto concreto en lucha con un mundo real, de suerte que la comprensión es como un triunfo personal: ¡Eureka! Es decir, que me comprometo en mi reflexión. Y me comprometo cuando me abro, participando más que negándome a ello. Abrirse es ya el acto fundamental por el cual, como hemos visto, un sujeto se constituye como unidad de percepción en presencia de un objeto; pero se trata aquí de abrirse con todo lo que se es, de poner en juego la personalidad entera. Por otra parte, en efecto, según el juicio reflexionante, mantengo con el objeto una relación más íntima que según el juicio determinante: no me contento con ordenar las apariencias o con registrar las significaciones propuestas por la imaginación, constato este «acuerdo de la naturaleza con nuestra facultad de conocer» que Kant expresa mediante el principio de finalidad. Esta afinidad que se manifiesta entre la naturaleza y yo no es comprendida sólo por la reflexión, es experimentada, particularmente en la experiencia estética, en una especie de comunión entre el objeto y yo. Y esta comunión es una vía de acceso al sentimiento.

II. DEL ENTENDIMIENTO AL SENTIMIENTO

Y, en efecto, la percepción, después de haber sido rectificada por el entendimiento, puede orientarse en otra dirección que tomará precisamente la percepción estética. La conversión de lo dado en inteligible no es necesariamente la última palabra, y sabemos que toda una filosofía se niega a que lo sea; pensamos principalmente en Marcel, quien denuncia a este respecto la preocupación por la cuestión del «tener» y muestra la estrecha conexión existente entre el percibir y el tener (7). Ciertamente, oponiendo la representación a la presencia creemos haber mostrado que el pensamiento está grabado en el ser y se funda sobre una experiencia primitiva del ser. Pero difícilmente se puede poner en duda que a nivel de la representación, el conocimiento no tienda a inscribirse en el registro del «tener»: este movimiento de «separa-

ción, de ruptura, momentánea y reconocida como tal, de una cierta adherencia», que Marcel asigna a la duda (8), existe en el fondo de toda representación; incluso a su luz la adherencia puede aparecer como lo que es en primer lugar, una connivencia con el mundo, irreflexiva y ciega; y el sentido del ser sólo podrá ensancharse, animarse y elevarse a una dimensión metafísica si escapamos mediante la reflexión a lo que, en principio, no es más que un «ser-con» experimentado en lo inmediato. Pero, también es verdad que la percepción, precisamente porque tiene sus raíces en la experiencia de la presencia, puede volver sobre esta experiencia, bifurcarse del haber hacia el ser. Tenderá entonces a ser comunión.

No obstante, pongamos atención: hemos dicho anteriormente que lo percibido, corporeizándose, podía, por un movimiento inverso al de la espiritualización, caer de nuevo en lo vivido. Aquí no se trata de esto, pues entonces sólo era cuestión de una abdicación de la representación, y de la posibilidad de experimentar en el plano del comportamiento, en contacto con las cosas, los saberes adquiridos por la percepción consciente: conversión del ver en poder, utilización del ver sobre otro plano donde desaparece como tal, pero de tal manera que siempre puede ser restaurado por la imaginación cuando se vuelve a pasar al plano de la percepción. Aquí, por el contrario, se trata de transformar el ver sin anularlo, de inaugurar una nueva relación con el ser que no suprima la representación y no vuelva pura y simplemente a la presencia: Es preciso distinguir este nuevo inmediato de lo inmediato de la presencia. El sentimiento no es simplemente una vuelta a la presencia, por tres razones. En primer lugar, porque su objeto no es el mismo; en una palabra, el sentimiento revela una interioridad; nos introduce en otra dimensión de lo dado. No es sólo un estado o un modo de ser del sujeto; es un modo de ser del sujeto que responde a un modo de ser del objeto, es, en mí, el correlato de una cierta cualidad del objeto, mediante la cual el objeto manifiesta su intimidad (puede que sea mejor decir: la repercusión en mí, ya que el lenguaje de la intencionalidad aplicado al sentimiento posiblemente contenga lo que precisamente hay en él de experimentado: Husserl siempre es sospechoso de idealismo). Revela el ser no sólo como realidad, sino como profundidad: el ser aparece como otro distinto al que es, e inagotable,

no sólo porque, como la imaginación me lo advierte siempre, puedo sustituir o añadir una representación por otra, sino porque me es dado algo en él que rechaza toda representación y toda acción.

En segundo lugar, el sentimiento se distingue de la presencia en cuanto que implica una nueva actitud del sujeto: es necesario que me ponga de acuerdo con lo que el me revela, respondiendo a la profundidad por la profundidad; pues no es cuestión ya de extender mi haber, sino de entender un mensaje. Y por esta razón el sentimiento me pone a mí mismo en cuestión: que yo sea o no capaz de experimentarlo es una prueba para mí que dará posiblemente la medida de mi autenticidad; ¿no es por nuestros sentimientos, por su calidad y penetración, por lo que somos verdaderamente juzgados? Esto prueba que sentir es de algún modo trascender.

Y por eso, en tercer lugar, el sentimiento se distingue de la presencia en cuanto que supone que se le ha vaciado de toda representación y que se busca en él otra cosa. Sin embargo, siempre es posible acceder al sentimiento sin pasar por la etapa de la representación y de la reflexión. Como antes para el paso de la presencia a la representación, el paso de la representación al sentimiento no es dialéctico. El sentimiento es otra dirección en la que puede encauzarse la percepción: oscilamos de la percepción al sentimiento según la espontaneidad de la conciencia, y sin que el movimiento sea forzado por una necesidad dialéctica. Pero el sentimiento sólo se realiza plenamente con dos condiciones: por una parte que la imaginación, en tanto que nos instala y nos mantiene en el único plano horizontal de la representación, sea reprimida, lo cual no significa por otra parte que haya que renunciar a percibir la apariencia, sino sólo que la imaginación e incluso el entendimiento no deben arrastrarnos al campo de las significaciones puramente objetivas, que consagran nuestro poder o nuestra indiferencia. Por otra parte, y en la misma medida que renunciamos a una jurisdicción sobre la apariencia, es necesario que nos abramos a una realidad que debe ser experimentada desde nuestro interior, en un movimiento que será preciso llamar ontológico. Y la experiencia estética nos mostrará que el sentimiento bajo su forma más alta, es un inmediato que ha atravesado una mediación, y no sólo porque actúa en el plano de la representación, sino porque hay tambien una reflexión sobre el

sentimiento gracias a la cual el sentimiento se realiza, y que es en cierto modo para el sentimiento lo que la representación es para la presencia. Lo inmediato del sentimiento que es paralelo, aunque no idéntico, a lo inmediato de la presencia, no es todo el sentimiento. El auténtico sentimiento es un nuevo inmediato.

Y en todos los casos este sentimiento en el que se consuma la percepción no es emoción, es conocimiento. Así la emoción del miedo no es el sentimiento de lo horrible: es una cierta forma de reaccionar a lo horrible, cuando ha sido captado como un carácter del mundo presente, y de debatirse en el mundo de lo horrible. Del mismo modo, la alegría no es el sentimiento de lo cómico, sino la manera en que penetramos en el mundo de lo cómico y lo usamos. Así, el terror o la piedad no son el sentimiento de lo trágico, sino reacciones que se tienen, de la misma manera que participamos en el mundo de lo trágico, asociándonos con los héroes de la tragedia. Miedo, alegría, piedad, designan movimientos del sujeto, emociones en un sentido amplio, si se entiende por ello no sólo alteraciones, sino tentativas, comienzos de acción, cualquiera que sea más tarde la marcha de esta acción. Mientras que el sentimiento es conocimiento, aunque se trate de ese conocimiento-relámpago que desencadena la emoción y pronto forma círculo con ella. Y este conocimiento, recíprocamente, es sentimiento por que no es reflexivo, y sobre todo porque supone cierta disponibilidad para coger lo afectivo —a lo que nosotros siempre podemos negarnos, mediante el ejercicio del juicio para refugiarnos en la objetividad según la fórmula estoica—, un cierto compromiso con respecto al mundo, por lo que no es ni pensado ni ejercido, sino precisamente sentido. Y este compromiso supone un cierto modo de ser del sujeto, digamos de buena gana un sentido, que se revela mejor en el interior del artista —así es como Racine tiene el sentido de lo trágico, Daumier de lo grotesco y Wagner de lo maravilloso— pero que puede despertarse también en el espectador: cuando el espectador está completamente desprovisto de él, igual que ciertos individuos son insensibles a tal valor, o como los ciegos lo son para el color, la experiencia estética se malogra, y el objeto estético no es conocido verdaderamente. Así el sentimiento tiene una función noética: revela un mundo, mientras que

la emoción comenta un mundo ya dado, ya sea para transformarlo mágicamente, como dice Sartre —y la emoción es entonces alteración—, o ya sea para introducir una acción válida, como dice M. Ricoeur (9).

La experiencia estética ayuda precisamente a preservar la pureza de estas funciones del sentimiento; el mundo del arte es un mundo inofensivo que no debemos tomar completamente en serio, la participación no llega en él hasta la emoción. Ante *Le pendu* de Rouault, experimento la miseria del mundo sin experimentar la angustia o el temor que, en el mundo real, pondría en marcha una acción para evitar o conjurar esta miseria. En la comedia no es necesario que el espectador esté contento como si estuviera situado en el mundo representado; basta con que tenga el sentimiento de lo cómico, y si ríe, es con un reír sosegado que procede del conocimiento y no de la sorpresa. El sentimiento es puro porque es capacidad de acogida, sensibilidad hacia cierto mundo, aptitud para percibirlo.

III. SENTIMIENTO Y EXPRESION

Lo que capta ejerciendo su función noética es, más allá de la apariencia en la cual el entendimiento se detiene para ordenarla o interpretarla, la expresión. Resumiremos lo que ya hemos dicho de la expresión a propósito del objeto estético, oponiéndolo precisamente a la apariencia según sus respectivos contenidos y, al mismo tiempo, el modo mediante el cual dichos contenidos son captados. En primer lugar según sus contenidos. La apariencia nos hace conocer una cosa y la expresión un sujeto o un quasi-sujeto. La primera es signo mientras que la segunda da lugar a un signo. En efecto, la cosa no puede dar lugar a un signo porque no es más que lo que es, no oculta nada, no da lugar a una dialéctica de lo interior y lo exterior. Sin duda la cosa tiene partes ocultas, pero que sólo están ocultas para mí, y siempre puedo descubrirlas mediante alguna acción. Se dirá también que hay una intimidad de la cosa a la que no se puede acceder sin forzarla (10). Esta tarea tiene algo de fascinante, y el prestigio de las exploraciones espeleológicas participa todavía de ese horror sagrado que despertaba en otro

siempre el descenso a los infiernos. Hay un secreto interno, riquezas encerradas en las entrañas de la tierra, como dice Rimbaud en su *Déluge*. Si Mefisto les asigna una causa enteramente humana y propone desenterrarlas, es que es Mefisto, el profanador. Y toda experimentación, empezando por la del niño que abre las cajas y rompe sus juguetes para ver lo que hay dentro, es iconoclasta, como esa sorprendente primavera del poeta que «viene a romper las fuentes selladas». Pero el sello existe allí precisamente, para dar testimonio del secreto que preserva: si el objeto no se exhibe completo, al menos anuncia esa parte de sí mismo que mantiene oculta, su misterio incluso es visible, y ya no hay en él escondrijos, las únicas verdades que no se dan como escondrijos. Pero si se defiende de nuestras investigaciones, lo único que queda es que verdaderamente puedo siempre ir allí a ver; la percepción me asegura de mi poder, a la vez que me entrega el objeto como un *plenum* que me ofrece infinidad de motivos, y con el cual tengo un trato indefinido. En el fondo, hablamos de los secretos de la naturaleza metafóricamente; y si nos esforzamos, incluso apasionadamente por descubrirlos, no es como cuando se trata del secreto de una persona, como Golaud ante los ojos de Melisenda. Así la cosa no tiene que dar lugar a un signo, porque ella es totalmente signo, no tiene que exteriorizarse porque ella es completamente exterioridad.

La expresión, por el contrario, que pertenece primeramente a un sujeto, es el poder de emitir signos y de exteriorizarse. Así supone ante todo una voluntad de expresarse y de comunicar, de la que la antropología americana hace, por otra parte, una necesidad fundamental del hombre. Esta necesidad, que nos lleva a emitir signos incluso en la soledad convirtiéndonos ante nosotros mismos en otro ser imaginario, descansa sobre el hecho de que el «para sí» no existe más que exteriorizándose: Melisenda sólo es inocente a condición de tener en efecto una mirada inocente y de hablar el lenguaje de la inocencia. Nosotros no nacemos a nosotros mismos más que encarnándonos, utilizando nuestro cuerpo, no como instrumento disponible y del que usamos a nuestra voluntad para operaciones premeditadas, sino más bien como aquello por lo cual somos lo que somos. La expresión nos revela porque nos hace ser lo que expresamos; crea un interior constituyendo un exterior, una vida interior sólo es posible así (11).

Sin duda podemos utilizar la expresión no para ser, sino para disimular cuando hacemos de ella un lenguaje capaz de veracidad y de falsedad; pero si nos negamos a ser lo que expresamos, el otro que somos más profundamente, está aún destinado a la expresión; estamos siempre expuestos y una mirada bastante penetrante siempre puede descifrarnos: ser es ser visible, o más bien sentirse visto. Así, la identidad que la lectura de la significación revela aquí, entre significante y significado se funda en el hecho de que el significado sólo lo es o existe por el signo. Mientras que la cosa, instalada en el ser, no necesita significar. La apariencia en la que se revela no determina su ser, sino la influencia que tenemos sobre ella; no a de ser visible, somos nosotros quienes la tenemos que ver. Pero también mediante la expresión, lo expresado adquiere un estatuto diferente: lo interno, exteriorizándose conquista una autonomía, se distingue de lo externo en el momento en que se identifica con él, constituyéndose por él. Lo externo hace que lo interno se convierta en interno: los ojos de Melisenda son pozos profundos, ella lo dice todo y no dice nada, porque el interior que revela lo revela como interior, es decir, siempre inadecuado a la expresión; la expresión aparece como inadecuada, en la misma medida en que es adecuada (sólo a condición de afrontar esta contradicción, la relación de lo interno y de lo externo es verdaderamente dialéctica, como lo desea Hegel). Y es cierto que de un ser, en cada instante, lo sé todo y no sé nada (12). Mientras que la cosa es inagotable, lo otro es, a la vez, transparente e indescifrable por la dimensión de la interioridad. No es lo otro como la naturaleza es lo otro del espíritu; y veremos que una obra de arte no es simplemente indescifrable como un objeto material.

Así la expresión manifiesta un «para sí», como poder de dar lugar a un signo y de independizarse del signo al que da lugar, de interiorizarse exteriorizándose. Mientras que en la apariencia, la identidad de significado y del significante no se trasnforma dialécticamente en diferencia. El rubor de la vergüenza, a la vez que es la vergüenza, porque ésta estriba en ruborizarse bajo la mirada de otro, me indica una interioridad insondable ya que esta verguenza, de la que él me lo dice todo y no me dice nada, incluso si puedo tomar parte en ella, no sabría experimentarla por mi propia cuenta ni captar su matiz exacto. Sin embargo en el rojo del carbón ardiente, percibo el sentido que me es da-

do, tanto como la propiedad que el carbón tiene en ese momento de estar ardiendo, pero el ser del carbón que se me ha revelado así, no es el ser de una interioridad; incluso si le atribuyo una cierta sustancialidad, el poder que tiene de arder, su virtud calorífica, no equivale en modo alguno al poder de expresar que arden, del que hacen uso generosamente los héroes cornelianos. La interioridad según la física aristotélica permanece a este respecto como una exterioridad. La apariencia me envía de nuevo a la cosa, pero la cosa es aún apariencia, y el progreso del conocimiento no consiste más que en descubrir nuevas apariencias, iluminando la apariencia por la apariencia, no siendo a este respecto la idea otra cosa que la sistematización de las apariencias permitiendo que una apariencia clara sustituya a una confusa. Así pues, no se aumenta la diferencia en la identidad entre el signo y la significación, como entre el expresante y lo expresado. Y esta oposición entre dos modos de significación define la oposición entre la cosa y el sujeto, o, cuando se trata del objeto estético, del quasi-sujeto.

En segundo lugar podemos clarificar esta oposición por la actividad que pone en juego el paso de la apariencia a la cosa por una parte, y del expresante a lo expresado por otra. La apariencia, en el plano de la presencia, revela inmediatamente a la cosa; pero se trata de una inmediatez corporal que es paralela, y no idéntica, como hemos dicho, a la de la expresión, y en la que por lo demás lo reflexivo, no deja de interferir con lo irreflexivo. Y cuando pasamos a la representación, cuando, al retroceder, la apariencia aparece verdaderamente, la cosa se revela a través de la apariencia, con la ayuda de la imaginación que permite imaginar aquello que ya hemos vivido, moviliza y reanima los saberes corporalizados, y así no deja de anticipar e ir más allá de la apariencia hacia la cosa. Es la imaginación quien hace que lo dado nos aparezca como signo en vez de terminarse en sí mismo y no ser más que lo que es, pues ella asume la tarea, sobre la que el entendimiento podrá ejercer su control, de desarrollar la significación de lo percibido, es decir, de enlazar lo posible con lo actual y de darle así una autoridad convirtiéndolo en un quasi-actual. Ella constituye el sentido añadiéndolo a lo dado, lo dado se convierte en algo más que lo que es y este algo más constituye su significación. Y el entendimiento interviene cuando el descifrado de los signos llega a ser sistemático, como para el arqueólo-

go o el policía, cuando nos preocupamos más del sentido intelectual que del practico, del futuro de la comprensión más que del futuro de la utilización. Entonces el sentido no reside ya en la apariencia, es deducido; pasamos del signo al significado siguiendo un razonamiento que puede inspirarnos la imaginación pero que no puede justificar. No percibimos ya el signo como tal, sino que consideramos el objeto como significante, y decidimos buscar en él la significación: la significación plantea un problema y no es ya una solución; en principio no sabemos, nos preguntamos: ¿qué significa? y ya estamos en la ciencia: no percibimos ya una cosa en el mundo, sino un fenómeno en una naturaleza.

Así la significación de la apariencia nos anuncia el objeto, gracias a una espera y una anticipación, posibles ambas por la memoria de las experiencias vividas, como la imagen de nuestro porvenir; y es una imagen a la que podemos dar crédito, porque el objeto no reserva sorpresas: dice lo que es, se ofrece sin malicia a los comentarios de la imaginación y del entendimiento. Estoy seguro de él, primero porque sé que no hay nada imprevisible en él, solamente lo ignorado, y después porque el conocimiento que adquiero de él procede de experiencias que he efectuado. Así, tengo poder sobre el objeto y, deteniendo sus aspectos posibles, teniendo la posibilidad de convertir la realidad vacía de la apariencia en realidad plena, por medio de la imaginación, ya no experimento una presencia, me doy una representación. Sin duda esta soberanía que ejerzo es limitada, porque sólo hay representación por la experiencia primera de la presencia, y por otra parte el magisterio del que disfruta es puramente intelectual: es la posibilidad de irrigar mediante imágenes una apariencia exangüe y de nombrar un objeto elevado a su plenitud, pero no de suscitar algo dado: la *intuitio* no es *originaria*. Pero de todas formas el paso de la apariencia al objeto es mi acto, y lo percibido es el correlato de mi percepción. Y es porque nombrar no es ya, como en la palabra originaria, hacerse eco del objeto y ser poseído por él, es poseerlo. La palabra es el instrumento y el signo del dominio, atestigua que tengo la llave de la apariencia.

Por el contrario, en la interpretación de la expresión por el sentimiento, no descifro ya una apariencia, no reconstruyo lo que estaba constituido por el cuerpo, no exploto un capital: comprendo. Sin duda sólo puedo comprender si los signos son signos para mí, o sea, si des

pierten algún eco en mi cuerpo, y por esa razón, como hemos visto, existen unas condiciones orgánicas tanto para la lectura de la expresión como para la maduración de un instinto. Pero comprendo el sentido sin pasar por un saber corporal que la imaginación debería realizar. Aquello que me aparece es el sentido mismo, al cual accedo directamente por una clarividencia natural (13). Esta comprensión puede ser en un principio simplemente vivida; entonces tiene el mismo carácter de inmediatez corporal (y por otra parte equívoca) que la comprensión vivida de la apariencia. A este nivel, es con mi cuerpo como me pongo de acuerdo con el otro: estoy en el mundo humano como en el mundo natural; el niño corre hacia su madre cuando le tiende los brazos, responde a la ternura con ternura, como a la ira con el miedo; no distingue lo expresante de lo expresado, vive el sentido en lugar de reflexionarlo. Así percibimos este sentido por medio de la emoción que suscita, de la misma manera que captamos la cosa en virtud del movimiento que pone en marcha; la emotividad es conocimiento al igual que la motricidad, la única diferencia es que la emotividad es una relación propia del hombre y no de la cosa, pues la presencia del hombre no actúa del mismo modo que la de la cosa.

Pero no está aún aquí la verdadera expresión que implica el acceso a la representación, la consciencia de significación. Lo que la caracteriza, con lo inmediato que le es propio, es que lo expresado aparece en ella en primer lugar y de repente: el significado atraviesa el significante, hasta el punto de que hemos de volver a tomar al significante y preguntarle: ¿este rubor es el de la vergüenza? Lo que habíamos percibido espontáneamente como la vergüenza, remitido ahora a esa apariencia de rubor, ¿es en verdad vergüenza? La reflexión disocia lo que era evidente, del mismo modo que disocia cualidades y objeto; hace aparecer, digamos, lo interior como interior. Pero antes de que ella actúe, el sentido ya existe primero; y cuando actúa no añade nada a la apariencia, la profundiza y además se somete a ella; en cierto sentido, la reflexión no mediatiza lo inmediato de la expresión. Esto significa que la expresión tiende sobre todo a iniciar la actividad que se emplea en efectuar el paso de la apariencia a la cosa. De alguna forma paraliza a la imaginación. En primer lugar porque no puedo anticipar con certeza lo que expresa un comportamiento humano: del objeto no espero nada, sino

que es de mi mismo de quien espero su significación. De un sujeto puedo esperarlo todo, es un interior que se revela, y como tal insondable, sin medida común con mi experiencia. Sin duda puedo prever pero con un coeficiente de incertidumbre que no puedo reducir, y que la captación del objeto no implica. Cuando digo que la apariencia es turbia, sospechosa, incomprensible, la incertidumbre proviene de mi torpeza o de mi falta de experiencia; aquí es la expresión misma, en su máxima transparencia, porque procede de un sujeto que me deja desconcertado en cuanto pretendo asegurarme de su sentido. Entonces sólo puedo estar atento y no activo. Y por eso no puedo imaginar un sentimiento, sólo puedo comprenderlo; no tiene nada oculto que yo pueda descubrir, y si tiene un futuro, que se manifestará mediante otras expresiones, no puedo preverlo exactamente (14). La imaginación está así, desarmada, lo mismo que lo está el entendimiento en la medida en que asume de nuevo el poder que la imaginación me confiere sobre el objeto. Y esto es verdad porque se trata de un sujeto humano, pero también porque —y estas dos razones son solidarias—, la expresión lo ha dicho todo de un golpe. No tengo nada que anticipar, no sólo porque me enfrento a una libertad, sino porque no hay nada que anticipar: todo está en la expresión, y lo expresado se me da enseguida. Todo lo que puedo hacer es regresar a lo expresante para penetrar mejor en lo expresado, y dejarle siempre la palabra. Para ello basta con dejar sitio a la reflexión y con distinguir lo inmediato del sentimiento de lo inmediato de la presencia: este sentimiento puede reivindicar una dialéctica que le sea propia. La experiencia estética nos va a clarificar lo dicho anteriormente; es en ella donde el sentimiento, tal y como venimos definiéndolo, realiza de una forma mejor su función noética.

NOTAS

(1) *Crítica de la razón pura*, p. 132. (Mantenemos las citas referidas a la edición francesa manejada por Dufrenne)

(2) *Crítica del Juicio*, p. 20 de la versión de Gibelin

(3) Ibid, p. 24.

(4) Ibid, p. 25.

(5) Ibid, p. 20.

(6) Ibid, p. 20.

(7) Cf. J. Delhomme, Temoignage et dialectique, en *Existentialisme chrétien: Gabriel Marcel*, p. 132.

(8) *Journal métaphysique*, p. 311.

(9) *Philosophie de la volonté*, p. 235 y ss.

(10) Cf. Bachelard, *La terre et les reveries de la volonté*, *passim*.

(11) En cierto aspecto todos nuestros actos son una manera de expresarnos. Se vinculan a nosotros, expresándonos. Yo soy lo que hago, porque lo que hago es lo que toma de mi consistencia y forma. Pero lo que me expresa en ellos no es tanto lo que hago como la manera en que lo hago; es en ella donde hay que buscar la intención que me anima. De modo que la moral de la intención, dejada atrás por un momento, vuelve a tomar fuerza; pero siempre es por la expresión por lo que puede ser cuestión interna.

(12) Es la misma antinomia que hemos observado a propósito del lenguaje. En la medida en que es la expresión de mi pensamiento, es este pensamiento, pero lo es como no siéndolo; el pensamiento por sí mismo es un acontecimiento natural, pero recibe también un estatuto espiritual; es portador de un sentido, merecedor de una verdad; la idea es la palabra y, al mismo tiempo, más que la palabra, y esa es la razón de que no deje de sorprendernos. Así el dualismo es, en cierto sentido, la verdad del monismo, como los atributos lo son de la sustancia en Spinoza.

(13) Es necesario admitir que el mundo de las actitudes humanas no está abierto como el mundo de las cosas, y no se confunde con él. Con esta condición las ciencias humanas son posibles; de otro modo sólo son, por prejuicio positivista, ciencias de las cosas, y es una apuesta que no pueden mantener: se refieren siempre, subrepticiamente a una comprensión previa de lo humano.

(14) Entiéndase bien, siempre se podrá hacer el análisis de un sentimiento, como lo hacen los psicólogos; pero será en frío, no en el curso de una lectura viva y con la condición de alterar gravemente la función primordial de la expresión que es la de revelarme un para-sí, pues necesitaré transformar el para-sí en objeto, como cuando se habla fríamente a un hombre encolerizado, negando a los gestos su carácter expresivo para considerar su carácter mecánico: te calmarás cuando estés fatigado. Y veremos que delante del objeto estético la actitud de la crítica no es muy diferente.

CAPITULO IV

EL SENTIMIENTO Y LA PROFUNDIDAD DEL OBJETO ESTETICO

Para describir la aparición del sentimiento en la experiencia estética, es preciso seguir un camino paralelo al que hemos seguido al estudiar la estructura del objeto estético (y ya, más someramente, confrontando el objeto estético con el objeto significante), cuando íbamos del tema de la obra a su expresión para hacer aparecer esta expresión y asignarle un lugar, aunque en sí misma sea inanalizable en la estructura de la obra. Pero ahora consideraremos al que percibe y no al objeto percibido, aunque habremos de referirnos siempre a este objeto.

1 LAS DOS REFLEXIONES

Es evidente que la actividad constituyente del entendimiento está implicada por la percepción del objeto estético, y no será necesario insistir sobre ello. Conviene únicamente señalar que esta actividad está facilitada posiblemente por la estructura del objeto: hay en él tal rigor y tal claridad, que parece ofrecerse por sí mismo a las reglas según las cuales el entendimiento somete la diversidad de lo dado a la unidad del yo pienso; ya que, según la proximidad de la imaginación como facul-

tad trascendental y del entendimiento, estas reglas ya son imitadas por el esquematismo; y el objeto estético está hecho de tal forma que, por sus esquemas, realmente ofrece a la imaginación esquematizante un fácil asidero, el mismo que ya ofrece al cuerpo. Y posiblemente es con la complicidad del cuerpo como el entendimiento se siente a gusto frente a él: su forma de situarse en el espacio y el tiempo, el número que lo regula y el ritmo, la especie de necesidad que manifiesta, satisfacen al entendimiento persuadiendo al cuerpo.

Pero esta actividad constituyente, no es todavía consciente de sí misma, precisamente porque se arraiga en el cuerpo, y a través de ella no es posible acceder al sentimiento: no hace más que ordenar la apariencia para determinar en ella un objeto identificable, del que sea posible pensar la relación con los demás objetos, pero no se pregunta acerca del sentido de este objeto. Aquí reside el papel de la reflexión propiamente dicha que ahora debemos mostrar en la obra. Pues el objeto estético requiere reflexión, y tanto más vivamente en la medida en que está hecho para nosotros, y en cuanto que es un signo mediante el cual alguien intenta decirme algo: un objeto privilegiado que fuerza nuestra atención y se constituye en problema de forma natural, al mismo tiempo que nos satisface por su imperiosa presencia. Hemos dado un ejemplo de esta reflexión, al aplicarla por nuestra propia cuenta, cuando esbozábamos un análisis crítico de la obra; falta mostrar de algún modo su mecanismo y también su límite, para observar cómo desemboca en el sentimiento.

Será preciso hacer antes una primera puntualización. Puesto que el objeto estético representa algo por naturaleza, se comprende que la reflexión que suscita pueda llevarse o bien sobre el que representa, o bien sobre lo representado. Además es posible que la distinción entre la forma y el fondo, cuyos límites ya hemos presentido observando la inmanencia del fondo en la forma, proceda precisamente del entendimiento. Pero no es posible que la reflexión no la realice de antemano, orientándose entonces por dos caminos diferentes: una reflexión sobre la estructura del objeto estético, y una reflexión sobre el sentido del objeto representado. No es lo mismo considerar, en un escritor, el arte de la composición y de la sintaxis que el clima del universo que describe; en un músico, el estilo, que los sentimientos expresados por su

obra: en un pintor, la técnica pictórica, que la atmósfera que sugiere. La reflexión sobre la estructura del objeto estético está próxima a la actividad constituyente: define el objeto separándolo de mí, para someterlo a un examen crítico: yo observo cómo está hecho, ejerzo respecto a él una especie de control, intento descubrir los secretos de elaboración; ya no es el objeto como tal el que me interroga, sino que yo interrogo por propia iniciativa al objeto como producto de un hacer cuyos pasos puedo reconstruir o al menos cuyos resultados puedo apreciar. Me distancio pues de la obra, y sustituyo la percepción del conjunto por una percepción analítica. Reflexionar siempre es profundizar; pero aquí descomponiendo el objeto, no penetrando en su intimidad; si la reflexión busca los elementos de los que se compone el objeto y el proyecto que dirige su elaboración, estos elementos no son concebidos como órganos vivientes del objeto, ni el proyecto como el alma que lo alienta, sino que son más bien pensados como las partes de una composición, los elementos de una totalidad que se puede descomponer.

Esta reflexión crítica no carece de interés, porque es la condición para que el objeto, como realidad percibida, pueda esclarecerse para mí y dejar de ser una totalidad confusa en la que me pierdo: pensemos en la primera audición de una obra musical, en la primera lectura de ciertos poemas o incluso en el primer contacto con cierta pintura. Y además de esto, la reflexión sobre la forma puede hacernos avanzar ya en la comprensión del significado. Ante todo, siendo el sentido inmanente al signo, el análisis del signo da paso al sentido. Esto es particularmente cierto acerca de las obras plásticas o musicales; el sentido es verdaderamente inmanente al lenguaje estético, en tanto que el lenguaje hablado tiende siempre a reivindicar un sentido externo y convencional. Descubrir tal o cual modulación musical supone ya captar tal o cual inflexión del sentimiento que atraviesa la obra; las cadencias de Bach son la confianza y la fuerza. Y hay en esto otra razón que, por otra parte, apenas difiere de la primera: se trata de que la actividad creadora, cuyo examen pone de manifiesto los procedimientos, analizando sus resultados, es precisamente una actividad que no se limita a un quehacer al mismo tiempo interesado y anónimo como en principio lo hace la actividad artesanal, sino que es una actividad que se empren-

de, o se propone, con el fin de expresar a su autor; en esto el arte no es una técnica como las demás. Y he aquí por qué las pinceladas de Van Gogh ya dicen algo del mensaje de la obra, como la minucia de los primitivos flamencos, como la sintaxis de un escritor, como la elección que el arquitecto hace de tal piedra o tal procedimiento de construcción. Lo que evidentemente no impide que la técnica tenga exigencias y tradiciones independientes del autor, que atienden tanto a necesidades físicas como a necesidades sociológicas; como lo demuestra sobradamente la tecnología; y precisamente por esto siempre es posible un examen puramente objetivo de la obra. Pero en las auténticas obras hay un cierto modo de asumir la técnica, y a veces de reinventarla, que ofrece un testimonio del autor y nos introduce en el universo de los significados; en realidad, se trata ya de la expresión de los sentimientos en torno a la cual toda reflexión es superada. Pero de momento debemos considerar la reflexión sobre los significados objetivos. La reflexión sobre la estructura siempre puede detenerse en sí misma; siempre podemos considerar a la estructura únicamente como estructura, como resultado de una actividad de la que sólo examinamos su aspecto técnico, o también las condiciones materiales o sociales que la determinan. Y mientras nos quedemos ahí, no habremos comprendido el objeto estético; esta investigación, que puede dar la clave del objeto de uso, que seguramente la da del utensilio, puesto que sabemos utilizarlo cuando sabemos cómo está hecho, no sería suficiente para un objeto que representa otra cosa.

Por todo esto la obra requiere también una reflexión sobre lo que significa: es una apariencia, de la que debemos dar cuenta; tiene un sujeto, que quiere ser comprendido. ¿Qué quiere decir el Dios griego con esa sonrisa distante que expresa ya más el temor del que presiente en el horizonte de la historia la venida de Cristo, que la alegría del que ha vencido a los Titanes? ¿Qué quiere decir ese poema en el que las palabras son tan simples, tan límpidas, tan acogedoras, palabras cotidianas, que bruscamente resultan insólitas? ¿Qué quiere decir esa sinfonía que me introduce en una absurda aventura y que sin embargo debe tener un sentido? ¿Qué quiere decir Isée cuando se alza frente a Mesa: «Mírame, soy Isée»? ¿Qué quiere decir el oboe cuando hace oír su voz aguda? ¿Qué quiere decir ese amarillo que destaca en un cuadro

de Van Gogh? Observamos, en primer lugar, que la investigación no tiene aquí ningún fin. Posiblemente porque no tiene objeto: ¿no parece imposible introducir lo conceptual en lo sensible y querer que un arabesco, una línea melódica o una mancha de color tengan un sentido? A primera vista sólo tienen sentido las artes del lenguaje, cuyo material está cargado de pensamientos; y tan pronto como la palabra experimenta la metamorfosis poética, deja de tener un sentido que la reflexión pueda explicitar. Aceptamos de mejor grado esta objeción cuando creemos que el último acceso a la obra es el sentimiento; pero uno no se compromete verdaderamente con ella hasta que posa la prueba de la reflexión. La obra de arte provoca también a la inteligencia, y no es tan sencillo deshacerse de esta provocación. Seguramente, la reflexión se siente más cómoda en las artes del lenguaje, donde las significaciones parecen pedirle una explicación: desde los más antiguos glosadores, el comentario de texto es siempre un ejercicio privilegiado. Pero también tienen sus glosas la pintura, la música o la danza: testimonio de ello son los programas escritos a veces por la misma mano del músico o del coreógrafo para sus obras, los debates de las academias de pintura o escultura, o estas simples palabras de Van Gogh: «He querido representar con los colores las terribles pasiones humanas».

Sin embargo, esta reflexión acerca del fondo tiende a perder su objeto en la misma medida en que es fiel a su propósito, que es el de pasar de la apariencia a la cosa, de la obra considerada como apariencia al objeto representado, y en consecuencia, transcribir en lenguaje de prosa lo que la obra dice en su propio lenguaje: empresa vana, al fin y al cabo, puesto que lo que la obra dice, no puede ser dicho más que por ella; la inmanencia del fondo en la forma impide el uso exclusivo de la relación apariencia-cosa. Además, esta reflexión es relanzada enseguida por una reflexión que ya no busca comentar, sino explicar. Viene a considerar al objeto estético, como una cosa de la naturaleza, cuyo sentido debe buscarse en su contexto anterior o posterior: el significado de la nube está en la lluvia que anuncia, o en el estado anterior de la atmósfera que la prepara, y en todo caso en aquello a que el objeto remite o en lo que el objeto implica; explicar es desplegar una implicación (poco importa aquí que la implicación sea lógica o real, y que la

una sea o no reductible a la otra). Ahora bien, como el sentido del objeto estético no existe antes que él, puesto que no produce nada, es preciso encontrarlo despues; y la reflexión se orienta hacia la génesis del sentido, considerada ya sea de forma lógica —y busca entonces averiguar cómo se desarrolla este sentido a partir de ciertas afirmaciones o de ciertas evidencias, por ejemplo cómo se desarrolla la poesía de Mallarmé a partir de un cierto sentimiento de la nada, o los *Conciertos de Brandenburgo* a partir de una cierta concepción de la suite, o la pintura del Bosco a partir de una cosmología alquímica, ya sea de forma cronológica— y busca entonces reconciliar este sentido con una historia que puede ser la del mismo autor, o la de la cultura que éste ha heredado. Este segundo modo de explicación reemplaza a menudo al primero: el tema de la nada en Mallarmé remitirá a una exégesis psicoanalítica, las imágenes simbólicas del Bosco a una tradición de la que sufrió la influencia, la psicología del autor remite al análisis del contexto y viceversa. De este modo, la obra parece estar sobredeterminada; o incluso podríamos decir que cada llave abre una puerta, sin que jamás se llegue al corazón del lugar. Y es que con el comentario literal, y más aún con el genético, se neutraliza la experiencia estética: lo que en ella hay de inmediato se quiebra, y, propiamente, se rompe el encanto. La obra, traducida a otro lenguaje, reducida a circunstancias exteriores, es negada en lo que tiene de específico. Se la ha abandonado, y no es posible recuperarla a partir de lo que ella ya no es; sólo es un objeto natural, cuyo sentido no radica en sí mismo, sino en una historia de la que es producto. Será preciso orientar de otro modo la reflexión para reencontrarla y concederle de nuevo el privilegio esencial de ser autosuficiente y de llevar consigo su sentido.

Si nos hemos separado así de la obra, es por haber querido, en suma, reconstituirla, sustituyendo a su autor. Pero hay otra forma de reflexión que nos pondrá en contacto con el objeto estético. Del mismo modo que Kant distingue entre juicio determinante y juicio reflexionante, se puede distinguir entre una reflexión que separa y una reflexión que adhiere. La reflexión que separa es la que acabamos de ver aplicada a la obra, y hemos visto sus limitaciones. Incluso el análisis de la estructura que parecería surgir únicamente de ella, puesto que de él sólo se espera que reúna la suficiente exactitud y precisión como

para rendir cuenta de la apariencia, así como el plano del arquitecto da cuenta del monumento, o el análisis musical de la sinfonía, nos ha parecido que rebasa las fronteras de una reflexión objetivante. En cuanto a la comprensión del sentido, supone incontestablemente otra forma de reflexión. Una reflexión en la que ante todo adopto una nueva actitud respecto al objeto. Así hemos dicho del juicio reflexionante que nos hacía poner en cuestión, no necesariamente porque reflexionemos sobre nosotros mismos, sino porque nos sentimos comprometidos por nuestra reflexión: de forma que la reflexión dependa entonces de lo que soy, y de la relación que establezco con el objeto. Mediante la reflexión que se adhiere me someto a la obra en lugar de someterla, le permito depositar en mí su sentido. Ya no la considero en absoluto como algo que es preciso conocer a través de la apariencia, de tal modo que la apariencia jamás sirve ni significa por sí misma, según la actitud de la reflexión crítica, sino al contrario, como algo espontáneo y directamente significante, incluso si no puedo abarcar esta significación: un quasi-sujeto. Y como la reflexión simpática se refiere veladamente a la expresión, la veremos culminar en el sentimiento.

La diferencia entre las dos reflexiones está en primer lugar en esta diferencia de actitud, pues los contenidos de la reflexión pueden ser los mismos: siempre me pregunto lo que significan tales versos de *La jeune Parque*, tal deformación anatómica en un personaje de Gauguin, o tal grupo de bailarines en una figura de ballet. Pero no me lo pregunto como se preguntaría un físico por el significado de un desplazamiento de rayas en el espectroscopio, es decir, buscando la acción de una causa, aunque sea la intención del autor, la influencia de una tradición o de cualquier circunstancia que pueda pesar sobre esta intención. Es posible que recurra todavía al autor para que me proporcione el sentido de la obra, pero en este caso ya no será un autor diferenciado de su obra como la causa lo está del efecto, un autor cuya personalidad real y cuya inserción en una historia real pudieran ofrecer la clave de su obra; será el autor que yo identifique con la obra, y que dará menos razón de la obra que la obra de él, de tal forma que invocando al autor todavía explicaría la obra por sí misma. Y esto es lo importante: todo lo que digo de la obra lo digo tratando de serle fiel, buscando en ella la razón de lo que es. Del mismo modo, si todavía pienso

en una génesis, ahora se trata de una auto-génesis: comprender la obra ya no será descubrir lo que la produce, sino cómo se produce y se desarrolla por sí misma. Posiblemente sea así como comprendemos, finalmente, el desarrollo o el comportamiento de un ser vivo: sólo captamos el fenómeno propio de la vida comprendiendo cómo descansa sobre sí misma y extrae su propia substancia de todas las causas que actúan sobre ella, pero que sólo la determinan a ser ella misma. Mejor todavía, así es como verdaderamente comprendemos al otro: cuando sus actos nos parecen la expresión de su ser, cuando buscamos en él la manifestación de una necesidad existencial, interior, una necesidad que está entretejida con su propia libertad, y no de una necesidad exterior que lo determinaría desde fuera. ¿Cómo es posible aprehender una auto-génesis? Por la participación, es decir, a condición de que nos identifiquemos lo suficiente con el objeto como para reencontrar en nosotros el movimiento por el cual es él mismo. Así la comprensión del otro como tal, supone primeramente que yo sea en cierta medida consustancial a él, lejos de que me sea radicalmente extraño como lo es el objeto material, y en segundo lugar que me sienta interesado en este conocimiento, que me una lo bastante estrechamente a él como para ser sensible a la afinidad que tengo con él (1).

De modo similar, en la *Fenomenología* hegeliana y también en la *Dynamique sociale* de Comte, comprender la historia es reencontrar su eco en mí, ser plenamente histórico o plenamente viviente: es preciso que me haya reconocido en ella, que ella tenga alguna relación directa conmigo, que la haya vivido al menos por delegación, en una palabra, que sintetice y lleve conmigo a toda la humanidad. Comprender es acordarse de haber sido, es seguir al objeto reencontrándolo, y la garantía de este descubrimiento reside en cierta complicidad que ella reencuentra en mí.

Así procede la reflexión simpática frente al objeto estético, y puede verse cómo ya está cerca del sentimiento, sobre el que desemboca y que posiblemente le inspire. Esta reflexión sólo es una atención fiel y apasionada, por la cual me impregno del objeto haciéndome consubstancial a él, y gracias a la cual el objeto se ilumina porque se hace familiar, y mi conocimiento se hace más profundo, porque ella se incorpora más profundamente a mí. Las cuestiones que planteábamos, el por qué

de un trazo, de una línea melódica, de un ornamento, reciben ahora una respuesta, ya no por el descubrimiento de una causa exterior a la obra, sino por el sentimiento de una necesidad interior a la obra. Una necesidad que debemos llamar existencial, pues es análoga a la que experimentamos cuando nos sentimos obligados, por el desarrollo mismo de nuestro ser, a tal opción o tal juicio. ¿Por qué Isée se alza frente a Mésa: soy Isée? Precisamente porque es Isée, porque ella es esa afirmación viviente y provocadora, esa audacia impertinente e indiferente, esa forma de anunciarse, sin escrúpulos y sin rodeos, y de forzar la resistencia como puede hacerlo la gracia de un Dios que también dice: yo soy el que soy. ¿Por qué esos monstruos en los lienzos del Bosco? Para internarnos en un universo mágico donde prolifera lo horrible, un horror paciente que debe ser registrado porque es tal por el detalle más que por el conjunto, y que, lejos de que caigamos en él de golpe por un trastorno de nuestra percepción, nos rodea con una lenta y minuciosa descomposición de las cosas cotidianas. ¿Por qué esa irrupción del modo mayor en el último movimiento de la sinfonía de Franck? Para introducirnos en la luz. ¿Por qué el cromatismo insistente de *Tristán e Isolda*, sino para encantarnos y ponernos a la altura de un amor absurdo y vehemente que prefiere la noche al día? Sin embargo, la reflexión todavía no deja de reanimar el fuego de los interrogantes: ¿por qué el sapo en vez de la tortuga? ¿Por qué el cromatismo, que cumple igualmente otra función en *Los maestros cantores*, y los acordes de novena en lugar de los acordes de séptima de Monteverdi? ¿Por qué esas palabras en la boca de Isée en vez de otras y con otro ritmo? Pero precisamente la reflexión estética debe aceptar su conclusión. No debe rechazar la evidencia de una necesidad que se basta por sí misma, y de forma doble: primero porque la necesidad de la obra, tal cual es, impide todas las hipótesis sobre lo que ella podría ser; en segundo lugar porque es una necesidad interior a la obra que no podría explicarse remontando indefinidamente la serie, o las series, de causas. Comprender la obra es asegurarse de que ella no puede ser nada distinto a lo que es; y esto no es una tautología, pues esta seguridad sólo puede penetrarnos, si hemos sido penetrados por la obra, lo suficiente como para dejarla desarrollarse y afirmarse en nosotros y para encontrar en esta intimidad la voluntad de buscar en la obra misma su sentido. Pues la

necesidad existencial, repitámoslo, no puede ser conocida desde el exterior, sólo puedo experimentarla sobre mí, si soy capaz de abrirme a ella. Es la necesidad del objeto estético, pero es preciso que la reconozca en mí.

Esta necesidad no es en absoluto la que actúa desde el exterior sobre todas las cosas del mundo, es una necesidad por la cual el objeto estético se afirma y se proclama como perfecto e inmutable, sin obedecer más que a su propia ley. Ella le confiere un carácter inagotable, y también incomparable, como descubre la reflexión. Inagotable en cierto sentido lo es todo objeto percibido cuya aprehensión siempre depende de un determinado punto de vista, y cuya apariencia siempre debe completarse con la imaginación, de tal manera que cada objetivo, apela a una multiplicidad de otros objetivos y lo posible está siempre en el horizonte de lo real. Esta indeterminación de lo dado, pertenece ciertamente al objeto estético, que es siempre un objeto percibido, y cuya percepción nunca está acabada, aunque ella no basta para caracterizarlo. Tampoco se trata de lo inagotable de las determinaciones ónticas, por las cuales el objeto depende de todo el universo, inaprehensible por la multiplicidad de las relaciones que lo constituyen. Pues esto es cierto del objeto material que es el soporte del objeto estético, pero con el cual este objeto estético no se identifica jamás: la catedral es sin duda esa masa de piedra abandonada a la erosión como cualquier montón de guijarros, pero también es otra cosa, una idea encarnada por la cual la piedra no es sino un modo de aparecer; y es la misma percepción la que nos instruye, y nos impide reducir el objeto estético al estatuto de un objeto cualquiera: la percepción ingenua es más sabia que el entendimiento, pues nos advierte de lo que el objeto estético tiene de sólido o, cuando es perecedero como en las artes temporales, de lo que tiene de consistente y de orgánico y de irreductible a la contingencia de las relaciones exteriores. Estos dos aspectos inagotables son cuantitativos, o en términos bergsonianos, extensivos. También se les puede llamar negativos, pues indican a un tiempo la finitud del conocimiento sensible, incapaz de coincidir con su objeto, y la finitud del objeto, que es preciso añadir al universo para determinarla por completo. Definen así ciertos aspectos del objeto, su alteridad y su exterioridad, o si se prefiere su exterioridad respecto a la consciencia per-

ceptiva y su exterioridad respecto a sí mismo. Pero estos caracteres, lejos de convenir al objeto estético como tal, traicionan la proximidad esencial que tiene con la consciencia y la coherencia orgánica que hacen de el un quasi-sujeto. Pues solamente definen la situación del objeto con relación a la mirada que se posa en él, o con relación a otros objetos que componen con él lo real; ellos caracterizan el ser del en-sí que no puede ser en-y-para-sí, y que permanece siempre rebelde a la inteligibilidad de la esencia y a la suficiencia de la idea. Pero hay otro aspecto inagotable por exceso y no por defecto, al que nos aproximamos cuando pensamos en la multiplicidad de las interpretaciones posibles de un mismo objeto; pues esta multiplicidad tiene un sentido positivo, confirma la riqueza del objeto; si hay defecto, sólo persiste en nuestro conocimiento, que no puede explicitarse racionalmente: Tanto más cuanto que no se trata, como en el plano de la percepción, de una serie indefinida de objetivos siempre parciales que requieren un complemento, y de los que ninguno puede ser verdadero porque es vano buscar la verdad al nivel de la apariencia cuando al mismo tiempo se define la apariencia por su relatividad. Se trata más bien de una pluralidad de significados que son, antes que perspectivas extraídas del objeto, expresiones totales de ese objeto. Sin embargo, en la medida en que estos significados son todavía puntos de vista, discernidos por la inteligencia acerca del objeto, comparables a los puntos de vista de la percepción, todavía certifican la exterioridad del obejo, así como que es irreductible a la inteligencia tal y como lo era a la mirada. Pero en la medida en que esos puntos de vista representan un esfuerzo por aprehender la naturaleza misma del objeto, su ayuda ya certifica su profundidad, una profundidad que no es sólo la opacidad del en-sí, sino la plenitud de un sentido. Y, en efecto, si el objeto estético es inagotable, es al fin y al cabo por su profundidad: no existe como la cosa que no se puede abarcar de un solo vistazo, sino como una consciencia cuyo fondo es inalcanzable. La profundidad física es todavía una imagen engañosa, por más que invoque una medida y la extensión. El objeto estético es profundo porque está más allá de la medida, y porque nos obliga a transformarnos para captarlo: lo que mide la profundidad del objeto, es la profundidad de la existencia a la que nos invita; su profundidad es correlativa a la nuestra.

Esta correlación es característica del sentimiento que culmina la experiencia estética. Y este sentimiento puede describirse explicando esta correlación, mostrando cómo se hace profundo el hombre y cómo, a cambio, el objeto le parece profundo. Así conseguiremos verificar lo que a menudo hemos sugerido sobre el ser del objeto estético, pues su profundidad puede captarse como el correlato, y también como la imagen, de la profundidad espiritual. Incidamos un poco sobre esta noción de profundidad.

II. EL SENTIMIENTO COMO SER-PROFUNDO

En efecto, la profundidad humana nos permite experimentar, a su imagen, la profundidad de las cosas. Un bosque profundo, unas aguas profundas nos atraen porque tenemos la impresión de que hay una verdad por descubrir, un secreto por arrebatar al corazón del objeto: ¿qué fauna extraña habita el fondo de los mares? ¿Qué castillo encantado se disimula en el bosque dormido? Eterna seducción de lo oculto. Pero lo oculto no es en absoluto lo inesperado, lo extraordinario con lo que se tropieza en algún recodo del camino; este algo inesperado puede suscitar las más vivas emociones, pero no tiene prestigio, por grande que sea su poder. Lo oculto es lo inesperado que se espera, que se ansía al término de una larga exploración, la recompensa prometida a los héroes de la aventura. Aquel curioso que mira los animales de otro mundo que pueblan los acuarios sabe bien que para él no son lo mismo que han sido para el valiente que se los ha arrebatado a las profundidades marinas, o lo que serán para el que los contemple a través del ojo de buey de un batiscafo. Lo oculto sólo tiene precio por la provocación que lanza y por el coraje de quien recoge el desafío; posiblemente haya siempre algo de sublime en lo oculto. Y el coraje es precisamente una primera manifestación de la profundidad en el hombre, y Le Senne recuerda justamente que es el alma de toda virtud: el coraje despierta al gusto por la aventura, que es el deseo inexplicable de un objeto ausente; y se confirma en su acto procediendo con una extraña resolución, que también viene de más lejos que los movimientos espontáneos de la cólera o del miedo: pues si en el coraje hay cólera, como recuerda Pla-

ión, y posiblemente miedo, como sugiere Alain, también hay algo más: una decisión y una fidelidad que proceden de la libertad, y por las cuales la transformación del hombre en héroe es inexplicable. Así, la profundidad como sede de lo oculto requiere la profundidad en el hombre; y ello es debido a que la profundidad no es simplemente extensiva: lo profundo no es lo más alejado, sino lo más inaccesible. Del mismo modo que para una inteligencia capaz de probar todas las hipótesis hay algo inagotable en el objeto intelectual, así existe lo oculto para el coraje, y la profundidad para el hombre profundo.

Intentemos ver un poco más atentamente en qué consiste la profundidad del hombre (2); la distinción entre lo superficial y lo profundo es claramente un hecho de experiencia: sabemos muy bien sopesar a un hombre, poner en juego una física espiritual de lo grave y lo ligero, proclamar la profundidad de un carácter o de un acto, lo mismo que de una idea. Pero la reflexión puede hacer que degenere esta experiencia espontánea en un cierto romanticismo de lo profundo. Y hay que evitar el identificar lo profundo con lo oculto o lo involuntario, es decir, con el pasado o el inconsciente. A este propósito, la psicología de lo profundo ofrece tantas verdades como engaños. El pasado parece ser, en efecto, una prueba de las profundidades: la noche en la que se sumerge es la de un paraíso perdido, cuyo recuerdo fabuloso se sustenta en el Génesis, hasta llegar a Proust. Y no se puede negar que el pasado nos afecta, y a veces, durante ciertas experiencias privilegiadas, más vivamente de lo que nos atrevemos a confesar. El retorno al país natal —elegía o epopeya— es la peregrinación hacia los orígenes: nos reencontramos a nosotros mismos, nuestra emoción nos lo confirma. Pero probablemente no sea el pasado como tal lo que está afectado por esta profundidad, sino la experiencia que tenemos, con ocasión de cierta percepción que nos presenta los testimonios de nuestro pasado, de reunirnos de nuevo con él y de identificarnos con lo que hemos sido. Triple experiencia: por una parte formamos unidad con nosotros mismos, somos uno a pesar de la dispersión temporal. Por otra parte, nos lastramos con nuestro pasado; con una experiencia inversa a la del *Voyageur sans bagages*, nos aseguramos de nuestra sustancialidad, y sin que ese peso del pasado que nos lastra nos haga caer en el en-sí, pues la totalidad de nuestro pasado no presenta la positividad de una cosa, si-

no la afirmación de una existencia. Y, en fin, experimentamos a la vez el irresistible transcurso del tiempo, y algo en nosotros que, sin embargo, es invulnerable al tiempo, puesto que nuestro pasado no sólo no es abolido, sino que no nos es extraño. Así experimentamos la dimensión de la interioridad, por la cual tenemos una profundidad, el poder que tenemos de reencontrarnos a nosotros mismos y, con el tiempo, de escapar al tiempo, inaugurando un tiempo nuevo con la fidelidad al recuerdo y a la promesa. Pero el pasado no es por sí mismo profundo; ni siquiera es conmovedor, pues lo que me conmueve es el reencuentro en mí del pasado y del presente, y quizás también el carácter repentino e imprevisto de este reencuentro que los azares de la vida pueden disponerme. Lo profundo está, pues, en el uso que hago del pasado.

Y del mismo modo que no es cuantitativo, tampoco es extensivo. Si es preciso referirlo al tiempo, es al tiempo como *tensio*, y no como *extensio*, es decir, al instante. La profundidad en el hombre gobierna al tiempo, en lugar de ser gobernada por él. El irreparable transcurso de los instantes no es más que una ocasión de evocar el pasado para modelar su rostro y de comprometer al futuro. El instante que pasa, si tiene él mismo alguna profundidad, es decir, si yo estoy en él completamente presente y lo consagro por esta presencia, no pasará: ha pasado en mí, se ha transformado en una especie de origen gracias al cual desde ese momento yo soy. Aquí se coincide con los análisis de Marcel (3), que muestran que lo profundo confunde el tiempo, y también el espacio, tanto más cuanto que no los respeta; más exactamente, configura la eternidad en la medida en que el ahora y el entonces tienden a confundirse, lo mismo que lo próximo y lo lejano, el aquí y el en otra parte. Marcel invoca el ejemplo de los niños que parecen estar en busca de un aquí absoluto, cuando buscan escondites secretos, diríase una patria metafísica. También podríamos recordar el ejemplo de los mitos, a los que se remonta siempre la imaginación primitiva, y que no se inscriben en el tiempo del mundo, sino en un pasado absoluto: érase una vez..., tiempo que no tiene ancestros, pero que tiene una posteridad; tiempo original, que el tiempo del mundo repite sin cesar (4).

Es parecido al modo en que los novelistas ingleses, de los que encontramos un eco inesperado en *La nausée* de Sartre, describen la busca de los instantes perfectos, y no el que estos instantes perfectos estén

marcados por una experiencia estética. Así debemos mantener dos afirmaciones: ante todo, que si lo profundo tiene alguna relación con el tiempo no es simplemente con el pasado como tal. El prestigio del pasado resiste sin duda al análisis, porque en el se mezclan la idea de origen como lejano y la idea de origen como impulso, o, si se quiere, la idea de comienzo como principio y de comienzo como absoluto: como si lo alejado en el tiempo ilustrara y afianzara la profundidad del instante (esta misma confusión puede proceder de lo que Alquié llama el «deseo de eternidad», es decir, el deseo de escapar del tiempo, que procede de la nostalgia del fin: es bien cierto en este sentido que el para-sí quiere ser en-sí y que recurrir al pasado es una forma de cerciorarse su ser en la seguridad de lo irrevocable). Seguidamente, lo profundo sólo puede ser relacionado con el instante en la medida en que ese instante está lleno de mí, extraído de un tiempo que soy, no de un tiempo en el que estoy. Es decir, que lo profundo se refiere esencialmente a mí, a la plenitud y a la autenticidad de mi ser, y sólo está en el tiempo en tanto que el tiempo soy yo.

Pero todavía es necesario purificar la idea de lo profundo en mí y distinguir entre profundo y oculto (o inconsciente), como hemos distinguido entre profundo y lejano, los dos temas de lo oculto y de lo lejano que además estan muy emparentados. Ciertamente hay en mí una profundidad de lo que soy por naturaleza, que la psicología, la biología o la genética pueden explorar: mi inconsciente, mi carga hereditaria, mi raza, todo lo que arrastra el río de mi sangre del que habla Rilke; ahí se encuentran los fundamentos de mí mismo que hay que aclarar y que debo aceptar. Al inclinarme sobre ese abismo, experimento el mismo vértigo que el alpinista al borde de la grieta o el explorador junto a la selva tropical. Pero además de que esta profundidad de las raíces del yo sólo se le aparece a quien la asume, como la fascinación del descenso a los infiernos sólo actúa sobre el hombre decidido a afrontar sus peligros y a desvelar sus secretos, es posible que no esté ahí la verdadera profundidad, que reside en lo que hacemos, no en lo que somos. Mi pasado, mi raza, esa lejana ascendencia en donde me reúno con las formas primitivas de la vida, todo eso soy yo; pero esta identificación sólo supone un problema fascinante cuando al mismo tiempo soy algo distinto, aunque no sea más que la consciencia que

tengo de ello; pues si sólo soy un cruce de azares, un producto de secuencias que se pierden en lo indefinido, un momento de la historia natural, toda profundidad se borra (5). Tengo que extrañarme de ser eso porque me sé irreductible a ello. Todo eso sólo es profundo para un ser que posee además su profundidad más auténtica. ¿De dónde la obtiene? Del poder de ser él mismo, de llevar una vida interior cuyo ritmo no esté sometido a los azares externos. La profundidad de la objetividad está doblemente subordinada a esta verdadera profundidad: no solamente debe ser reconocida por el sí mismo, sino que debe estar integrada en él; el pasado, del individuo e incluso de la especie, se descubre finalmente en mi propio yo, sin el cual no es más que una cadena anónima de acontecimientos que me dejan indiferente.

De forma parecida, si la psicología debe poner el acento sobre las experiencias infantiles, no es porque sean infantiles, sino porque son decisivas, porque el hombre repite al niño como los hombres primitivos repiten la tradición ancestral. Estamos autorizados a buscar lo profundo en el pasado porque así podemos verificar que estaba repleto de porvenir. Pero también el presente puede entrañarlo, si pone en movimiento en nosotros una onda temporal, si algo nuestro se dibuja y se decide ahí; no basta con que la experiencia se nos grabe como un recuerdo indeleble, es preciso que nos transforme y oriente nuestro futuro. Un niño al que se golpea junto al límite de un campo, según la costumbre que relata Montaigne, se acordará siempre del emplazamiento de ese límite: no hay nada profundo en ello; pero que el niño despierte por este castigo al sentimiento de la injusticia o de la crueldad, o a sentimientos más ambiguos, como Jean-Jacques en casa de la señorita Lambercier, que se le revele así un nuevo aspecto del mundo y que un nuevo aspecto de su personalidad se desarrolle, esto sí que es profundo, porque ya no se trata del registro pasivo de un recuerdo, sino de un destino que se pone en juego, y de algo que comienza. Aquí se siente todavía la tentación de transcribir lo cualitativo como cuantitativo: sería profundo lo que afectara a un gran número de estados, como una idea es profunda cuando determina todo un sistema intelectual, o una pasión cuando tiñe gran número de pensamientos o suscita un gran número de actos. Sin embargo, la profundidad no se deja medir por el número de actos que engendra o inspira; si tiene esta posteridad es por-

que ella es, ante todo, una cierta cualidad de lo vivido, una forma de vida de la que el sentimiento es la mejor ilustración.

Ser profundo es situarse en cierto plano en el que uno se vuelve accesible en todo su ser, en donde la persona se consolida y se compromete. Esto se comprende por contraste con ese modo de ser indiferente, desarraigado, superficial, donde el sujeto no es verdaderamente él mismo; es entonces cuando vive al capricho del instante, sin proyectos ni memoria, en un tiempo que sólo es una sucesión y no recuperación ni compromiso, como sus actos sólo son movimientos, dependientes del juicio de la causalidad que es el orden de ese tiempo. Ser profundo es negarse a ser cosa, siempre exterior a sí, disperso y en algún modo desmenuzado en la consumación de los instantes. Es hacerse capaz de una vida interior, consolidarse en sí mismo y adquirir una intimidad; lo que precisamente indica la palabra consciencia, como ha señalado Pradines: surgimiento de un para-sí no como poder de negación, sino como poder de afirmación.

Esta profundidad pertenece al sentimiento, y particularmente al sentimiento estético. Por ella, el sentimiento se distingue de la simple impresión; y es él y no ella quien responde de la expresión en el objeto. La única prueba de profundidad que aparentemente no puede dar el sentimiento estético es la perseverancia; pero desde luego compensa la capacidad de durar con la plenitud del instante; y luego podríamos mostrar que, incluso cuando no manifiesta su perseverancia en el exterior por medio de actos, sus ondas se debilitan con lentitud, y así es como se forma y madura nuestro gusto. En todo caso, el sentimiento estético da los demás signos de la profundidad. Sobre todo, implica esa presencia total del sujeto al que el objeto sólo se hace presente porque está él mismo presente. En tanto que sólo ejerzo mi juicio, me alejo del objeto, me hago impersonal: la reflexión distancia. Delante del objeto estético, al contrario, no soy ni una pura consciencia en el sentido de un *cogito* trascendental, ni una mirada pura, porque esta mirada está cargada con todo lo que yo soy. El objeto estético no es auténticamente mío hasta que yo no soy suyo: esto lo vemos claramente, por contraste, con la experiencia de esos espectadores que le dedican sólo una mirada rápida y superficial, que no comprenden nada porque están ausentes. El sentimiento estético es profudo porque el objeto me

afecta en todo lo que me constituye; mi pasado es inmanente al presente de mi contemplación, está en él como aquello que soy: no el resultado de una historia que haría de mí el término de una secuencia causal, sino la sede de una duración en la que estoy junto a mí mismo; ese pasado que soy da densidad a mi ser y penetración a mi mirada. ¿Cómo sentiría la música si sólo fuera un oído instantáneo, si mi oído no estuviera formado, y, aún más, si yo no dejara a los sonidos retumbar y encontrar un eco en el yo que les ofrezco? Esto no quiere decir que tal melodía vaya a reanimar en mí tal tristeza, conjurar tal amor, despertar tal lamento, evocar tal sucesión de pensamientos, pues dejaría entonces de oírla, como sucede muy a menudo. Pero esto significa que todos estos acontecimientos de mi pasado se han incorporado a mí y que, escuchando la melodía, acepto ser ese yo en lugar de vivir en la superficie de mí mismo. En un sentido análogo, para estar verdaderamente presente en el mundo de Shakespeare o de Balzac es preciso, como se dice, haber vivido: no se trata de que yo vaya a confrontar la obra con tal o cual experiencia que he tenido y que reviviría, hasta el punto de que me sería preciso haber sido asesino para comprender a Macbeth, padre infortunado para comprender a Lear o a Goriot; al contrario, la obra me enseñará lo que es la perversión del querer en el caso del asesino o el desgarramiento en el caso del padre, pero a condición de que participe en ella; y esto supone algo de vulnerabilidd en mí, el espesor substancial y, sin embargo, inmaterial del yo profundo. Cuanto mejor apoyo ofrezca a la obra, tanto mejor la sentiré; he aquí por qué la experiencia que poseo no es indiferente, ya no porque ella me instruya acerca del sentido de la obra, sino más bien porque permite a la obra instruirme, dándome a mí más profundidad y dándole a ella mayor apoyo en mí (6).

Si el sentimiento estético es profundo porque nos unifica, también lo es porque nos abre, pues la vida interior no extravía al sujeto en los brumosos meandros de la meditación subjetiva; ella se manifiesta a través de actos, y sólo es una cualidad particular de esos actos cuando dejan de ser respuestas sin alma a los requisitos del medio; y en la experiencia estética se manifiesta, ante todo, por su poder de apertura. Ser profundo es estar disponible; y me abro al objeto con ese mismo movimiento. Ya trascendentalmente, sólo podemos abrir un mundo y abrir-

nos a ese mundo con un mismo movimiento: hay reciprocidad entre la intencionalidad y el ser uno mismo. Esta reciprocidad actúa aquí a otro nivel: el ser uno mismo designa no ya la pura referencia a uno mismo, constitutiva de un yo pienso, sino la substancia del yo profundo; y la intencionalidad ya no es objetivo de, sino participación en. Y efectivamente, abrirme aquí no es solamente ser consciente de, es asociarme a. El sentimiento es comunión a la que aporto todo mi ser; la necesidad de esta participación en el objeto estético la hemos visto en todos los planos; pero ya no se trata solamente de esta participación imaginativa, por la que damos una quasi-realidad al objeto representado precisamente para tener de él una representación viva; se trata de acceder a una intimidad con lo que expresa el objeto. Ya no se trata de fingir que Hamlet es real para interesarnos por sus aventuras, se trata de hacernos presentes en el mundo de Hamlet, de dejarnos impresionar e invadir por él. El sentimiento es pues profundo por esa especie de generosidad, esa confianza que pone en el objeto, y que no funciona sin fervor (pues el hombre profundo es aquél capaz de conceder crédito al otro, que descubre en él una dimensión oculta en sus actos: una nobleza en lo que parece vil, una grandeza en lo que parece pequeño, y en cualquier caso una personalidad en lo que parece anónimo y una libertad en lo que parece determinado). Incluso hay amor, como veremos, en la actitud estética: el amor ¿no es esperar una conversión, por atención al otro, a lo que él es y a lo que él expresa?

Pero esto sólo es posible porque el sentimiento nos permite leer esas expresiones. Posiblemente la garantía máxima de su profundidad sea que él es inteligente como no puede serlo la inteligencia: sin forzarse, precisamente porque es apertura y atención. El objeto le es transparente, no con la transparencia de las ideas claras que, como dijo Leibniz, lo son «si por ellas tengo la posibilidad de reconocer el objeto que representan», sino con la transparencia de un signo que es su significación, de una sonrisa que es la ternura o de un motete que es la piedad. La inteligencia de la expresión estética es tanto más viva cuanto que nuestra presencia es más plena y por consiguiente nuestro sentimiento más rico. El niño conoce la ternura en los brazos que su madre le tiende, pero toda su respuesta está en el abandono al abrazo. El hombre conoce la ternura en un «andante» de Mozart —el singular matiz de

ternura que implica una sonrisa a través de las lágrimas, una alegría que ha atravesado no se sabe cuántas pruebas, sin perderse en ellas— porque le ofrece en su propia profundidad un alimento substancial como se ofrece a la llama un bosque frondoso. También penetra el sentido directamente, pero ese sentido es más rico porque lo vive más profundamente; y por eso puede recogerlo en sí mismo en lugar de responder activamente y perderse en la respuesta.

Así, la profundidad del sentimiento estético se mide por lo que descubre en su objeto. Ahora debemos insistir en esa profundidad del objeto; ya hemos esbozado su noción, al menos negativamente, mostrando que la reflexión no podía agotar el sentido del objeto; nos falta comprenderla como correlativa a la profundidad del sentimiento.

III. LA PROFUNDIDAD DEL OBJETO ESTETICO

Si se quiere definir la profundidad del objeto estético, es preciso, ante todo, como en el caso de la profundidad del hombre, oponerla a lo que no es. Y en principio es preciso clarificar o abandonar las dos cuestiones de lo lejano y de lo oculto. El objeto estético no es profundo por ser lejano, ni porque algo en él pertenezca al pasado; ni el exotismo ni la antigüedad lo garantizan. Si apreciamos lo antiguo es por diversas razones que no tienen valor estético. La primera es que encontramos placer reconstruyendo una historia; tenemos cierto gusto por la historia, y estamos agradecidos a los objetos que pueden alimentar ese gusto. Esto puede llegar a ser una extraña superstición, si se piensa que la fecha es una propiedad intrínseca del objeto y que posee una virtud propia. Lo que es cierto es que la fecha indica a menudo el estilo, y por consiguiente, nos aporta informaciones interesantes acerca de la naturaleza del objeto y de su puesto en la historia estética. Pero no debería olvidarse que por derecho es el estilo el que permite fechar y establecer una cronología, y no la fecha la que permite apreciar el estilo; sin embargo, de hecho, como la percepción estética necesita ser advertida e instruida, a menudo es la fecha la que nos alerta y nos permite ver mejor el objeto o al menos ejercer sobre él la reflexión

crítica. Una segunda razón, y del mismo orden, es que la antigüedad es por sí misma una recomendación en la medida en que confirma que el objeto, para llegar hasta nosotros, ha tenido que ser acompañado por una larga admiración; así como nuestra percepción busca puntos de apoyo y auxiliares, nuestro gusto busca antepasados que lo justifiquen: la antigüedad es una prueba para nuestro juicio. Pero también es, y ésta es la tercera razón, una prueba para el objeto mismo: que haya atravesado épocas y resistido al tiempo ¿no es una signo, al mismo tiempo, de su consistencia y de su dominio? Longevidad es signo de salud. De cualquier modo, si estas razones explican el prestigio de lo lejano, no autorizan a medir el valor intrínseco del objeto estético por su edad. Sugieren además que lo importante no es tanto estar cargado de años como resistir al paso del tiempo. El objeto estético sólo es histórico para una reflexión crítica; en sí mismo tiende a escapar de la historia, a ser ya no el testigo de una época histórica, sino el origen de su propio mundo y de su propia historia.

Lo profundo estético tampoco es lo oculto. Además, de lo lejano a lo oculto sólo hay un paso. Pero acabamos de decir que lo lejano sólo califica en el objeto estético lo que es naturaleza, lo consagrado al tiempo; igualmente lo oculto sólo podía calificar en él lo que es contingente, en el sentido en que se dice: hay en él un secreto. Invocarlo sería negar la ley fundamental del objeto estético, que es la adecuación de la apariencia al ser; y sería al mismo tiempo traicionar, cargándola con un contenido opaco, su interioridad, que sólo es tal, como es verdad también para la consciencia, exteriorizándose. Sin embargo, hay dos aspectos del objeto estético que vienen a relanzar y parecen justificar esta idea de lo oculto: a menudo es extraño, y también es difícil.

Ahora bien, si lo profundo está investido con frecuencia de cierta extrañeza, significa que sólo es tal a condición de desconcertarnos, de arrancarnos de los hábitos que constituyen el cuerpo del yo superficial para ponernos frente a un mundo nuevo que pide una mirada distinta. Cuando el objeto estético no es capaz de sorprendernos y de transformarnos, no podemos hacerle plenamente justicia: todavía es para nosotros como un objeto de uso con el que estamos en paz desde el momento en que le hemos otorgado la respuesta distraída de nuestras costumbres y lo hemos incorporado a nuestro campo de acción. Sucede

así con el cuadro que tergiversamos cuando hemos identificado su tema, como si su función sólo fuera representar ese tema; o con una música que escuchamos únicamente para ajustar nuestros pasos, como si su función fuera sólo la de estimular el paso o la danza, o simplemente la de crear un fondo sonoro a nuestros movimientos y a nuestras ensoñaciones; e incluso con una cerámica que sólo utilizamos como recipiente, o con el poema que leemos como si de prosa se tratara.

Por el contrario, sabemos con qué celo se empeña el arte moderno en asombrar; es uno de los testimonios más seguros de la conciencia que adquiere de sí mismo. La extrañeza puede sin duda ser provocada sin escándalo, y sin que la lógica inmanente a las percepciones sea forzada; el objeto estético puede impresionarnos y convertirnos a la actitud estética simplemente por esa especie de tranquila necesidad con la que se nos impone: un retrato de Clouet, una fuga de Bach, el frontón de un templo griego desalientan enseguida nuestros hábitos perceptivos y nos imponen respeto simplemente por el carácter soberano de su presencia y por ese mudo interrogante que descargan sobre nosotros. Además, en ningún caso podría ser un fin el provocar sorpresa, un fin que resulta demasiado fácil de alcanzar. Lo que distingue al arte auténtico de su parodia es que la voluntad de asombrar persiste en él al servicio de la voluntad de significar, y que lo extraño estimula la atención. Entonces lo extraño no es lo arbitrario: puede parecerlo en relación con los hábitos que contraemos con los objetos de uso y que legítimamente se erigen en normas de la actividad cotidiana; pero resulta necesario en relación a la conciencia que adquirimos del objeto estético. En lugar de las reacciones ordinarias, a las que desconcierta, despierta en nosotros el sentimiento de una necesidad interior al objeto que, a falta de comprender, será preciso sentir. Así la sorpresa parece ser sólo un primer momento, indispensable para purgar la percepción y conducirla al desinterés requerido. Y sin embargo es algo más que eso. En efecto, comparado con el asombro con que comienza la ciencia, si hemos de creer a Aristóteles, y también la filosofía, si creemos a Husserl y a sus comentaristas, el asombro estético tiene aquí de particular que sólo provoca la reflexión para denegarla: lo que el objeto nos reclama no es tanto ser comprendido, como nos esforzamos por comprender un fenómeno insólito para integrarlo al orden y liquidar el

problema que plantea con la inquietud que provoca, sino experimentarlo en su propia profundidad como un testimonio irrecusable. Pues una vez más le somos infieles si no somos sensibles a su carácter de *outlaw*, si pretendemos suavizarlo explicándolo, y hacerlo entrar en el universo de nuestras costumbres. Siempre debe ser nuevo a nuestros ojos, y nuestra percepción siempre ingenua, incluso cuando es familiar. La sorpresa que suscita nunca puede borrarse por completo mientras no renunciemos a la actitud estética, del mismo modo que la presencia de un ser querido no deja de emocionarnos mientras nuestro amor se mantiene. Y si esta sorpresa es duradera lo es porque el objeto estético no asombra proponiéndose como un problema por resolver o una anomalía por diagnosticar. Tampoco es extraño por comparación con un modelo al que sería preciso confrontarlo, como si hubiera fallado a una exigencia de parecido. Pues esto sería referirlo a una norma ajena, sin tener en cuenta su propia normativa, es decir, la capacidad que tiene de bastarse a sí mismo sin medirse con lo real. La extrañeza del objeto estético nos invita a percibirlo mejor por sí mismo, y no se disipa porque lo extraño es un aspecto de lo profundo y no un carácter que la reflexión pueda hacer desaparecer, como puede transformar lo confuso en claro en las filosofías para las que lo sensible sólo es una degradación de lo inteligible; no expresa solamente una falta de conocimiento, sino un atributo positivo del objeto, que se desnaturalizaría si lo elimináramos. Del mismo modo, lo extraño no puede ser explicado por lo oculto, porque el objeto estético no esconde nada: el sentido de la obra está allí, íntegro, y si constituye un misterio, es un misterio a plena luz.

Sin embargo, se dirá también que el objeto estético es, a veces, difícil, y se verá en ello un signo de profundidad. Pero no es difícil al modo de un problema cuya solución está oculta, como si su sentido pudiera ser extraído y objetivamente establecido. Cuando decimos que una obra es difícil, buscamos en ella, demasiado a menudo, algo distinto a lo que nos propone, obstinándonos en no rebasar el entendimiento. Esta actitud tiene, por otra parte, circunstancias atenuantes. En primer lugar, porque la percepción estética pasa, efectivamente por el entendimiento como toda percepción, ya que el objeto estético también es objeto. Por eso es bueno, sin duda, que la obra de arte no vaya

contra este hecho natural, y de satisfacción al entendimiento que la interroga sobre lo que representa; pues es el objeto representado el que cae bajo la jurisdicción del entendimiento, y a propósito de él es posible la oscuridad: es oscura la obra cuyo objeto representado aparece mal y no se deja identificar. Pero, precisamente, la identificación y la comprensión racional del sujeto no son en absoluto la finalidad de una percepción estética. Por otra parte, denunciamos con frecuencia dificultades en las artes del lenguaje, porque el lenguaje, según el uso común que hacemos de él, nos invita siempre a buscar un significado objetivo; y sin duda pasar por alto su función semántica es traicionar al lenguaje, negligencia que posiblemente condena a algunas empresas literarias. Pero, inversamente, el uso estético del lenguje desborda su empleo utilitario, y por eso las dificultades semánticas no pueden ser una objeción decisiva contra un poema o una novela. Por lo demás, préstese atención a ello: lo que es oscuro no es, en consecuencia, inaccesible. Es posible que no pudiéramos interpretar en un poema un verso como éste: «El tiempo centellea y el sueño es saber»: ¿qué quiere decir esto exactamente? Pero cuando somos sensibles al encantamiento, cuando somos inducidos al estado poético (lo que puede exigir una larga familiaridad, pero que de ningún modo es comparable al esfuerzo del entendimiento empeñado en descubrir la solución de un problema) ya no nos planteamos la cuestión: comprender ya no es explicar, sino sentir, y así el poema nos da sus frutos. Y posiblemente ocurra lo mismo en el caso de poesías con reputación de sencillas; no prestamos mayor atención a su sentido literal, no realizamos las significaciones objetivas, y la evidencia que nos colma es la del sentimiento. «Oh lagos, peñascos mudos, grutas, bosque oscuro…»: al recitar este verso no esbozamos un inventario geográfico, sino que cedemos a un cierto encantamiento; y finalmente lo comprendemos exactamente, como comprendemos los textos más difíciles, accediendo por el sentimiento a un mundo que no se puede definir. En el fondo, estamos frente a todo arte como frente a la música, en la que la representación se borra ante la expresión, pues el privilegio —temible— de la música es despertar el sentimiento sin provocar la reflexión; invitarnos a una profundidad que no es la de la oscuridad. No hay oscuridad para el sentimiento que

conoce el objeto expresado, sólo la hay para el entendimiento que conoce el objeto representado.

¿Dónde reside entonces la profundidad del objeto estético, si lo lejano es sólo un signo facultativo de ella, y si lo oscuro se hace transparente por el sentimiento? Hay que buscarla en el poder que tiene para expresar, por el cual es lo análogo —y porque es el delegado— de una subjetividad. Ese poder lo obtiene de su interioridad, por lo que ante todo debemos dilucidar dicha interioridad. Se manifiesta, al igual que para el hombre, mediante la intensidad de su ser: en una cierta manera de existir sobre un plano que trasciende el plano de la existencia bruta, entregada a la extensión. Del mismo modo que hay, a la inversa, hombres superficiales, también hay cosas superficiales; parecen superfluas, incapaces de justificar su propia existencia (Schopenhauer diría: incapaces de manifestar la misma voluntad elemental que las promueve al ser), aunque sólo fuera por su utilidad: no responden a ninguna necesidad, no exigen ningún gesto, ni siquiera llaman la atención. No tienen pues interioridad: no expresan nada que sugiera una necesidad interna, no son significantes, o sólo significan lo que no son, como los reflejos en el agua significan las nubes. Sin duda, el elemento líquido es la mejor ilustración de esta existencia superficial; y por eso el mar siempre se celebra como fundador del entendimiento, pues únicamente el entendimiento, pensando por relaciones, se concierta con esta exterioridad radical; y sin embargo, el mar nos emociona y nos habla, con sus dulzores y sus furias, con la fuerza de sus olas y el tornasolado de sus colores, con su profundidad temible: diríase que lo más externo es también lo que más alma tiene, como si fuera necesario que el objeto no disimulara en absoluto su naturaleza de objeto para ser capaz de emocionarnos, igual que el monumento no disimula la masa de la piedra, ni el cuadro la fragilidad de la tela. Igualmente, el sonido musical no reniega de sus orígenes, que se encuentran en el ruido; ni siquiera el poema, ni la obra literaria, renuncian a ser cosas por su naturaleza sonora, su equilibrio, su espesor. Es esencial al objeto estético el tener ya, en el plano del en-sí, esta densidad de ser por la cual es naturaleza. No debe engañar ni adornarse con las plumas del pavo real; y al mismo tiempo, en tanto que objeto, sin sustraerse a las

incursiones del entendimiento, debe hablarnos, de modo que ese poder parezca siempre un milagro.

La cosa natural parece tener ya este privilegio: el mar es profundo, pero no como lo entiende la oceanografía, sino porque constituye un cuerpo consigo mismo, porque las mil gotas que danzan en la espuma desafiando al entendimiento forman parte de una inagotable totalidad, siempre semejante a sí misma, «masa de calma y visible reserva». Esta manera de repetir indefinidamente, de mantener una inalterable permanencia, a través de todos los remolinos que atraviesan la superficie, es ya la imagen de una cierta densidad de ser. Pero es preciso buscar en otro sitio la realidad de la profundidad: aquí haría falta confrontar el objeto estético con lo viviente y la conciencia. Pues lo viviente no deja de irradiar su propio sentido, y la percepción más elemental nos asegura que no es enteramente reductible a las relaciones de exterioridad; su carácter de totalidad organizada muestra, evidentemente, una cierta cualidad de existencia, la existencia de un sujeto que se remite a sí mismo y se instala por conquista en el ser; aquí se muestra una interioridad propia de la vida, por la dialéctica de la parte y el todo, por este equilibrio perpetuamente amenazado y recuperado que asegura la convergencia de las funciones en beneficio del organismo. Pero es la conciencia quien es verdaderamente profunda por la vida interior: la relación de sí a sí se expresa entonces en la dialéctica de lo reflexivo y lo reflexionante. Sin embargo, todavía es preciso que la profundidad se exteriorice y se manifieste en una relación fundamental con un mundo. Y en efecto, la conciencia es, a la vez, relación consigo misma y relación con un mundo; y posiblemente tengamos que decir que la relación consigo misma condiciona la relación con el mundo, pero que inversamente el ser en el mundo despierta la conciencia de sí. En todo caso, si la relación con el mundo le es esencial al sí, y a cualquier profundidad que se manifieste, dicha relación no se dará simplemente de continente a contenido; el mundo debe de algún modo prefigurarse en el sí para ser relativo a él. De modo parecido, el objeto estético se relaciona consigo mismo al relacionarse con un mundo. Es profundo a la vez por la perfección de su forma, la finalidad interna que lleva a cabo como un ser vivo y por el halo que difunde a su alrededor y que se irradia en un mundo; su interioridad es la de algo que segrega

un sentido mediante el cual se hace ilimitado. Parece pues que la consciencia ceda al objeto estético algo de su ser, sin duda porque él apela a la conciencia para existir plenamente; en él hay una relación de sí a sí, en el espesor mismo de su ser: es idéntico a su apariencia, pero su apariencia es apariencia de un mundo. Este mundo es precisamente aquél en el que se realiza, o más bien se expresa sin realizarse, el aumento de sentido que hace al objeto estético inagotable, de manera que la relación con este mundo, la proyección de este mundo es una manera de relacionarse consigo mismo.

Por supuesto, cuando decimos que el objeto estético lleva en sí mismo un mundo no soñamos con identificarlo expresamente con una conciencia. Pero estamos autorizados a concebirlo análogamente como tal porque en él delega una conciencia: ya hemos insistido en que expresa a su autor, y no solamente por ser un producto de su actividad, sino también por ser expresión de su ser. A través de él se revela una conciencia: escuchando el *Quinteto con clarinete*, estamos presentes en el mundo de Mozart, y es como si Mozart entrara en comunicación con nosotros. La diferencia entre la conciencia y el objeto estético es que la conciencia, aun siendo inagotable en tanto que inaprehensible, e implicando rechazo y separación aun en el colmo de su autenticidad y de su plenitud, se relaciona con el mundo mediante una relación de privación: la conciencia no es nada, no es el mundo hacia el que tiende y con el cual no puede identificarse para instalarse en el en-sí, incluso si lo prefigura; la relación con el mundo es una relación que mantiene para realizarse sin realizarse jamás; el mundo le es exterior, le es relativo, sin serle idéntico, y es llevada por él sin perderse en él; el ser en el mundo es pues esencialmente ambiguo. Mientras que el objeto estético es inagotable a fuerza de ser (pues también es un objeto real, y especialmente real); el mundo que suscita es como la expresión de esta superabundancia y culmina su realización. La relación consigo mismo es, en este caso, una relación positiva como la que ilustra la finalidad interna de lo viviente, según la concordancia de las partes con el todo que constituye una totalidad; la relación con el mundo —con un mundo que es él mismo interno al objeto— también es positiva y confirma la relación consigo mismo; ¡solamente Dios queda fuera del objeto estético, pues éste no es una *causa sui* que se convierta en creadora por exce-

so de ser! Es un objeto percibido y en cuanto tal está subordinado a la consciencia; también la relación consigo mismo mediante la cual lo definimos es un como-sí; y del mismo modo su mundo es un mundo que sólo puede ser sentido, un mundo que no es exactamente real. El mundo al que tiende la conciencia es un mundo distinto de ella, pero un mundo real; el mundo del objeto estético es el mundo de la conciencia, pero es un mundo irreal. Se trata de algo irreal, interior a la realidad del objeto estético al que da sentido, mientras que el mundo exterior es algo real exterior a la irrealidad de la conciencia de la cual es el objetivo. La conciencia es profunda por la forma en que se recupera y, exteriorizándose completamente, se lastra con una necesidad existencial; el objeto estético es profundo por la forma en que se interioriza, y se irrealiza por ello. En ambos casos, la relación consigo mismo condiciona la relación con el mundo; pero en un caso el proceso es de exteriorización y en el otro de interiorización.(Añadiríamos de buen grado que lo viviente guarda quizás el equilibrio entre estos dos casos: la relación consigo mismo que lo fundamenta está equilibrada por la relación con el medio; individuo y medio son tan reales el uno como el otro. Lo viviente, situado en este punto intermedio, se hace conciencia negándose primero como individuo y oponiéndose al mundo. Y se hace, si se puede decir así, objeto estético, al estabilizarse como individuo y negar el mundo, del que se separa para sustituirlo por un mundo interior a él).

Así, la profundidad del objeto estético se define por la propiedad que tiene de afirmarse como objeto, pero también de subjetivarse como origen de un mundo. Y nosotros penetramos en este mundo por el sentimiento. Pero igual que el mundo expresado no funciona, al menos en las artes representativas, sin el mundo representado, el sentimiento no funciona sin la representación y la reflexión que ésta suscita. Esta conexión entre el sentimiento y la reflexión en la experiencia estética es lo que nos queda por considerar.

IV. REFLEXION Y SENTIMIENTO EN LA PERCEPCION ESTETICA

Parece efectivamente que, si el objeto estético se reconoce en su expresividad, los sentimientos que recogen la expresión son el momento decisivo; pues ¿no hemos mostrado cómo la lógica de la percepción estética llevaba hasta él? En realidad, no existe una lógica de la percepción: siempre puedo rechazar el objeto y negarme al sentimiento; percibir es un acto que depende de la libertad, y en la medida en que es el acto de un sujeto concreto, «histórico», depende de ciertas motivaciones —la naturaleza y la experiencia del sujeto, las circunstancias que condicionan esta experiencia— que son ajenas a la lógica de la percepción. Por otra parte, el objeto estético apela a nosotros con su autonomía y solicita por ella un conocimiento objetivo de su ser objetivo; y si descuido su perfección formal, si pierdo de vista el cuerpo de la obra para impregnarme de su alma, ésta corre el riesgo de escapárseme, pues sólo soy sensible a ella si es llevada por la materia y el sentido del objeto. Sólo hay presencia sentida a través de una presencia comprendida. Y ésta es la razón por la cual la actitud estética no es simple, no puede excluir el juicio en provecho del sentimiento, es una especie de oscilación perpetua entre lo que podríamos llamar la actitud crítica y la actitud sentimental.

La reflexión que se agota en conocer un objeto inagotable gira hacia el sentimiento. Y sabemos por qué: si hay algo en el objeto estético que siempre se le escapa, es porque se esfuerza en tratarlo como a un objeto ordinario. El límite de la reflexión reside en que ella considera al objeto desde fuera; en que lo mantiene a distancia como si temiera perderse en él y temiera rebajarse al plano de la objetividad. Pero también hay límites en el sentimiento que tendremos que indicar a continuación, pues en sus dos extremos el sentimiento está rodeado por la reflexión. Ya hemos dicho que era inteligente por sí mismo, pero todo sucede como si la inteligencia la obtuviera en la proximidad de esta doble reflexión: la que lo prepara y la que lo ratifica. Y es que en efecto el sentimiento siempre corre el riesgo de perderse en su objeto, de regresar a lo inmediato de la presencia, como la comunión corre el riesgo de confundirse con un éxtasis ciego, y la interpretación de la expre-

sión de confundirse igualmente con las respuestas espontáneas de lo vivido. El sentimiento sólo tiene función y valor noéticos cuando es un acto reflexivo, alcanzado en la reflexión por una parte y por otra abierto a una nueva reflexión, so pena de recaer en lo pura y simplemente irreflexivo de la presencia que no es conocimiento y que apenas es consciencia.

Habiendo sido captado en la reflexión, esto significa al menos que el objeto estético debe ser conocido y de algún modo dominado para ser sentido. Sin duda se siente la tentación de decir que la expresión del objeto salta a los ojos, que el sentimiento en que se revela es inmediato y espontáneo. ¿Tengo necesidad, como diría Stendhal, de conocer la armonía o el contrapunto para sentir a Pergolesi o a Mozart? ¿Tengo necesidad de conocer la estructura o la historia de una obra para disfrutarla? ¿Tengo necesidad incluso de comprender el sentido objetivo de un poema o su metafísica implícita para ser sensible a su encantamiento? Déjate llevar: la reflexión, más que provocar el sentimiento, lo paraliza; los sabios no son los más sensibles, el reino de lo estético pertenece a los pobres de espíritu si son ricos de corazón. Sería fácil desarrollar este tema que explotan con gusto las estéticas del sentimiento. Pero observemos más atentamente. Lo cierto es que, efectivamente, la expresión revela inmediatamente su sentido afectivo: no hay nada oculto en ella, ni nada reflexivo en nosotros. Pero esta espontaneidad del sentimiento tiene una condición: que el significante, atravesado por el significado, se dé claramente. Y no siempre es éste el caso, cuando se trata del objeto estético. Nunca habremos insistido demasiado sobre esto: debido a que el sentimiento se revela de golpe y con una evidencia que le es propia, se cae en la tentación de creer que surge en el primer contacto con el objeto y que a su manera es inmediatamente inteligente; del mismo modo, las teorías de la comprensión suponen que la comprensión es inmediata. Pero esta noción de inmediato es ambigua. Podemos considerar como cierto que en nosotros hay un poder, previo a toda experiencia, para descifrar las expresiones, y posiblemente, ya lo veremos, un saber *a priori* de las categorías afectivas bajo las cuales esas expresiones puedan subsumirse. Pero de la misma manera que para Kant, es necesario que yo sea capaz de deducir una línea recta para que el espacio me aparezca, y que me sea dada la sensación

aquí, para que la expresión aparezca y sea comprendida, es necesario que ciertas condiciones del ejercicio de mi aptitud se realicen en mí y que el objeto expresivo me sea dado con claridad. Estas dos condiciones se hacen una, pues es preciso que el cuerpo adquiera alguna familiaridad con el objeto para que el objeto pueda aparecer como expresivo; la sonrisa de una madre aparece a nuestros ojos como la ternura porque somos capaces de asumir corporalmente la sonrisa, e igualmente cuando tenemos cierta complicidad con los gestos del amor es cuando las actitudes de la bailarina expresan ante nuestros ojos la emoción amorosa. No se aprehende la significación hasta que el cuerpo se corresponde con el signo, hasta que está presente desde el fondo de sí mismo en el objeto estético; esta presencia vivida no es el sentimiento, pero es su condición. Y no es el único requisito, pues no basta con que el objeto esté presente para nosotros, sino que es necesario que esté representado; la captación corporal del objeto sólo es en principio una condición de la percepción consciente, y mediante este rodeo del sentimiento. Así el sentimiento pierde su inmediatez de hecho si guarda una inmediatez de derecho; es inmediato cuando el objeto nos es dado y cuando estamos en buena disposición, pero todavía es necesario que el objeto nos sea dado.

Ciertamente, hay un inmediato de hecho: hay un comienzo de la percepción, un primer contacto con el objeto, y de tal manera que a veces el objeto parece revelarse desde el primer momento. Pero este comienzo no es absoluto: vamos al objeto con toda una carga de experiencias pasadas que constituyen propiamente nuestra cultura; para el director de orquesta, que de un primer vistazo capta la estructura y el sentido de una obra musical leyendo simplemente la partitura, la obra es nueva, pero su mirada no es inexperta. Los verdaderos comienzos, o los casi verdaderos, los del profano, se muestran titubeantes y desorientados. Lo que se me ofrece durante la primera audición de una obra musical es, muy a menudo, un caos de sonidos, del mismo modo que un monumento aparece a primera vista como un laberinto confuso. Todavía no me oriento en el objeto, mi cuerpo no participa de él, el ojo o el oído vacilan y se desvían, no se adaptan a su ritmo, no reconocen los estribillos ni las rimas, no disciernen la estructura. En resumen,

el objeto todavía no ha tomado forma, todavía no es expresivo. Se diría, sin embargo, que esta percepción titubeante recoge ya una expresión: toda representación, incluso la de un objeto usual, al menos cuando no está totalmente orientada hacia la práctica, envuelve el sentimiento con cierta calidad afectiva, y el objeto nos ofrece un aspecto expresivo: lo que capto de la noche es, ante todo, su horror; de la flor, su gracia; de la máquina, su potencia o su elegancia. Así, la primera percepción que tengo del obejto estético, aun desconcertada y confusa, ya es sentimiento; las manchas de color sobre la tela enseguida me dicen algo, incluso, si no distingo bien su combinación y su relación. Pero así definida, la percepción, al estar muy cerca del límite donde la totalidad sujeto-objeto es indivisible, no es verdaderamente la percepción, es decir, no es la auténtica percepción; y lo que comporta de inmediato no es todavía válido, porque es lo inmediato del sentimiento que despierta a una apariencia confusa del objeto. Este mismo sentimiento, cuando posee la especie de evidencia que se da con todo sentimiento, tiene también algo de confuso: no la confusión propia de lo que no se puede dominar intelectualmente, sino una falta de seguridad, una incertidumbre. Sentimiento a flor de piel, mal nutrido por la apariencia incierta del objeto, y que nos compromete profundamente porque no somos requeridos de forma absoluta: mantenemos frente al objeto la misma reticencia que frente a una persona que acabamos de encontrar y que todavía no conocemos.

Así, el sentimiento inmediato no es todo el sentimiento. El sentimiento auténtico se alcanza como se alcanza la percepción, y precisamente porque ella se alcanza: es preciso que el objeto estético esté plenamente presente, y esto no ocurre siempre en el primer contacto. Ya hemos dicho a menudo que la precepción es una tarea porque existe una verdad de la obra en relación a la cual algunas percepciones son falsas o insuficientes, es decir, que el objeto estético todavía no existe en ellas tal y como pretende; pues no puede sentirse satisfecho de existir a medias tal y como existe el hombre inautentico. Promover la percepción, según la cual en su momento el sentimiento será verdadero, es la tarea de la reflexión o de la actitud crítica en el sentido amplio con que la entendemos. Esta actitud puede además proponerse fines distintos al del servicio directo de la percepción estética, y traducirse enton-

ces en una actividad que no se inscriba en una dialéctica de la reflexión y del sentimiento: por ejemplo, cuando hace la historia de la obra, de su génesis, de las influencias que se han ejercido sobre ella o que en su momento ella ha ejercido, en suma, cuando la obra proporciona la ocasión, más que de una percepción estética, de una reflexión que no se vincula expresamente a su carácter estético. Sin embargo, incluso entonces, no es seguro que la percepción, y por tanto el sentimiento, no saquen algún beneficio de esta información. En el fondo, toda reflexión puede tomar parte en la gloria de la percepción. Pues se trata, en suma, de hacer más sensible y más clara la presencia del objeto estético; para que este presente en el sentimiento, es preciso ante todo que este presente en el cuerpo según su aspecto sensible y en la inteligencia según su aspecto representativo, entendiendo que forma y fondo son solidarios. Entonces, ¿qué hacer para que el ojo vea mejor, el oido oiga mejor, para que en lugar de perderse en un caos de impresiones inciertas el cuerpo se asocie al objeto, capte su estructura y su ritmo, como se ejecuta un movimiento cuando, tras una serie de intentos en los que era necesario forzar al cuerpo, éste comprende bruscamente y participa de manera que el movimiento se hace natural para él? Para que el cuerpo se habitúe al objeto, para que se reconozca en él, es preciso abrirle camino: descomponer el objeto, buscar sus centros de gravedad, distinguir sus temas y sus articulaciones, hacer aparecer un orden y emerger una estructura en el seno de la confusión inicial; en otras palabras, mostrar cómo está hecha la obra; pero no cómo ha sido efectivamente hecha, pues no es seguro que los esquemas de composición hayan estado claramente presentes en el acto creador, sino cómo es una vez hecha. ¿Y no procede así toda enseñanza estética? Ya sea literaria, arquitectónica o musical, recurre siempre a la explicación de la obra, es decir, al despliegue de sus partes y de su disposición. Entonces el primer movimiento de la sonata se transforma en el lugar donde se enfrentan dos temas que tienen cada uno su fisonomía propia y que son expuestos, desarrollados y retomados; el poema se transforma en un soneto compuesto según tal o cual esquema formal, dependiendo de la época; la obra teatral en una tragedia en cinco actos con una introducción y un desenlace, ciertas repercusiones de la acción o ciertos golpes teatrales que no pierden el interés. Mediante estos ejercicios

de análisis, que debemos llamar escolares, aprendemos a captar el objeto estético. Y cuando nos encontramos ante un nuevo objeto no carece de importancia el hecho de, que ciertas informaciones preparen nuestro modo de aprehenderlo proporcionándonos medios para anticiparlo, e igualmente que sepamos que la obra es de tal estilo o tal escuela, que se desenvuelve según tales normas provocando tal ruptura con respecto a las reglas del género, que tales elementos le son característicos, incluso que observemos que ha sido compuesta en tales circunstancias y con tal intención: corresponde a los críticos anticiparse a la percepción del público para orientarla y abrirle camino; la misión de estos hombres competentes —en el sentido aristotélico de la palabra— no es solamente la de recomendar el objeto estético, sino también la de facilitar el acceso a él. La percepción, así dispuesta, se vuelve inteligente, la atención ya no será sorprendida ni esterilizada, y el cuerpo la sigue, y a veces la sigue tan bien como la precede.

Sin duda, percibir mejor no significa percibir algo diferente: el objeto estético estaba ya presente; pero el campo perceptivo se clarifica y se organiza; las formas que se dibujan en él y que, en conjunto, componen la forma del objeto, son más claras y se imponen más, porque tienen desde ese momento un sentido: son los órganos de un organismo, y es la inteligencia quien les reconoce esta función. La atención no es pues nada más que la reflexión sobre la obra durante la percepción. "No es un agente, sino que todavía es un acto como la consciencia misma", dice Pradines (7), y si volvemos a los términos de la psicología tradicional, podríamos introducir el testimonio de la percepción estética en el debate que enfrenta a aquéllos para los que la atención disminuye el umbral y realza la intensidad de las sensaciones y aquéllos para los que la atención no hace sino acusar los caracteres de la sensación confiriéndole una *attensity* particular; y este testimonio nos invitaría a unirnos al compromiso propuesto por Pradines: hay sin duda una intensidad que se debe a la atención, pero que no es comparable a la intensidad del estímulo; la primera es la intensidad de un sentido y, si queremos que toda sensación sea de algún modo significante, con un sentido claro que haya sustituido a un sentido confuso: es la inteligibilidad la que ha venido a añadirse a la sensación, pues, como dice el mismo Pradines, "lo sensible necesita ser inteligente para ser sentido"

(8). Una percepción mal bosquejada deja en última instancia de ser percepción. Una vez más, toda percepción, desde el momento en que uno se sitúa en el plano de la representación, comporta un sentido, pero puede suceder que este sentido conduzca a un equívoco, que sea el sentido de una confusión y no el del objeto en sí; por la reflexión y bajo los auspicios de la atención se obtiene el sentido adecuado. Esto no significa en absoluto que la atención sea puramente intelectual. Ciertamente, no se reduce al cuerpo, no está toda ella sujeta al *Anstellung* del esfuerzo, y sabemos hasta qué punto puede perturbar la motricidad, que será tanto más segura cuanto menos se confíe en la costumbre. Pero la sensorialidad no es la motricidad, y aquí la atención trabaja para el cuerpo. Comprender intelectualmente es también comprender corporalmente; la agudeza de la representación repercute en el plano de la presencia, e incluso la simple acomodación sensorial no es únicamente el preludio de la atención, sino que es también su consecuencia: se fija la mirada, se presta oído más fácilmente cuando ambos ya no se dejan desconcertar, cuando saben estar frente al objeto y sienten con él esa comodidad que da la familiaridad. La presencia del objeto frente al cuerpo presupone a veces una representación lúcida, de la misma manera que el libre juego de las costumbres presupone para su adquisición un esfuerzo metódico y consciente; no se dice otra cosa cuando se afirma que la atención es espera y anticipación, y que sólo percibimos bien lo que de algún modo ya conocemos. Y así es como la reflexión puede preparar la percepción, incluso en el comportamiento corporal. Ninguno de sus pasos, incluso los que parece utilizar la obra para fines no estéticos, es indiferente: todo puede enriquecer y favorecer la percepción y preparar así el sentimiento en que ella concluye.

¿Pero acaba ahí por completo? La reflexión no sólo prepara el sentimiento; también lo ratifica. Pues el sentimiento puede constituir a su vez el objeto de una reflexión que se esfuerza por explicitarlo y por justificarlo. Siempre ha sido vocación del hombre buscar el poseer lo que le es dado; y el sentimiento es un don tan fugitivo que es natural que se trate de fijarlo y someterlo. Unicamente entonces adquiere la reflexión otro carácter: procura menos explicar que nombrar la expresión, volver a decir lo que dice la obra; ya no se trata de penetrar en la obra, sino en el mundo del objeto estético, y no en el mundo que representa,

sino en el mundo que irradia. Cuando he reflexionado sobre un poema de Mallarmé, cuando he hecho su análisis gramatical, interpretado sus términos, delimitado su materia-sujeto, en fin, cuando consigo que la obra se me aparezca con la mayor claridad posible, me queda todavía por decir lo que Mallarmé me aporta, por enunciar, aunque no sea más que para mí y en dos palabras, la atmósfera única del poema, ese mundo rarificado a medio camino entre el sueño y la percepción en que todas las aristas de lo real se mitigan en la ola de un deseo que se ha gastado, de una amargura que ha renunciado a la rebelión. Entonces, si quiero expresar la cualidad afectiva singular del mundo de Mallarmé, podré retomar todo lo que la reflexión previa me haya enseñado, pero de forma que este saber esté ahora clarificado por el sentimiento que me revela esta cualidad en lugar de servirle únicamente de acceso: todo lo que hay de raro y de riguroso en las rimas y las asonancias, el estallido ensordecedor de las palabras, el carácter secreto de los temas de la ausencia o de la nada, el paciente sondeo de una soledad donde sólo florece un alma desierta en un desierto atravesado por reflejos, roces de alas, caricias de abanicos, todo aquello cuya exploración había sido un trabajo de aproximación es llamado ahora por el sentimiento para dar testimonio de él. Todo lo que era elemento del mundo representado, como los héroes o los paisajes de una novela, la materia-sujeto de una pintura, puede ser invocado para dar cuerpo al mundo expresado, y toma al mismo tiempo un nuevo sentido: ya no son objetos que constituyen el significado de la obra y que dan su clave, son más bien objetos constituidos por la obra, y que sirven para ilustrar su calidad afectiva. La obra no se descubre a través de ellos, al contrario, son ellos los descubiertos a través de la obra. Fedra es en adelante una heroína de Racine; es el mundo de Racine el que la explica, porque la suscita para manifestarse en ella; en igual modo ya no es la ojiva la que crea el gótico, sino el gótico el que crea la ojiva para expresar con la piedra esta visión gótica del mundo que se nos comunica cuando entramos en la Sainte Chapelle o en la Abadía de Westminster. Todo lo que la actitud crítica había descubierto mantiene su validez, pero se ve afectado por un cambio de signo. La reflexión está desde ese momento a las órdenes del sentimiento, y es él quien la inspira: la tarea ya no es la de

conocer las técnicas y la historia que explican la producción de la obra, sino la de comprender cómo es expresiva la obra.

Aquí reencontramos pues la reflexión simpática, que se esfuerza por captar la obra desde dentro y no desde fuera, o sea por comprender lo que ya está comprendido, por desmenuzar lo que se da en bloque en el sentimiento. Las cuestiones que plantea no son planteadas más que para la instigación, sólo sirven para clarificar su profundidad. También estamos autorizados a decir que la reflexión simpática está ya sin duda inspirada por el sentimiento. Con ella, el sentimiento se reafirma en sí mismo, trata de comunicarse explicitándose, y al mismo tiempo se justifica. Si todavía se manifiesta la reflexión por la atención, ya no se trata de una atención vuelta hacia el objeto y preocupada por aprehender su presencia integral, sino de una atención dirigida al sentimiento y hacia el objeto en tanto que suscita ese sentimiento. La reflexión no pierde nada de los que había adquirido antes de ella y que había pasado al estado de saber en parte corporal, pues es necesario que estemos a gusto ante la obra, pero en adelante estaremos en igualdad con ella, y necesitaremos asumir su expresión, que es profunda, pero que no está oculta.

Se ve pues que el paso de la actitud crítica a la actitud sentimental no es simplemente una oscilación: la reflexión prepara el sentimiento y luego lo ilumina; e inversamente, el sentimiento apela primeramente a la reflexión y luego la dirige. La alternancia de la reflexión y el sentimiento esboza un progreso dialéctico hacia una comprensión cada vez más completa del objeto estético. Puede que el sentimiento sea dado de antemano, y que toda percepción comience por ahí si es cierto que percibimos primero las formas, y puede que el sentimiento sea el alma de la forma, el principio de la unidad de lo diverso percibido, o, si se prefiere, la primera instancia de la significación todavía adherente a la presencia corporal. Y es posible que ciertas obras se ocupen de lanzarnos primeramente al sentimiento: así la pintura o la poesía que rechazan el elemento representativo que estábamos acostumbrados a esperar de ellas, la novela que transtorna la cronología o que nos sumerge en un universo mágico: estas obras desconciertan en principio a la reflexión, suprimiendo o llevando fuera de su alcance a su principal objeto, que es el objeto representado, e introduciendo alteraciones en

la técnica que desaniman al análisis. Pero esto puede que sea por su parte un error táctico. En primer lugar porque no es seguro que la reflexión ceda al desaliento y abdique: la reflexión acerca de la forma siempre es posible, por difícil que sea (una obra difícil, cuando además es auténtica, mantiene e incluso aumenta sus niveles de técnica y de rigor); y en cuanto al fondo, la reflexión se siente a menudo provocada antes que desanimada por la ausencia del tema; y finalmente, la voluntad impaciente por comprender amenaza con obstruir el sentimiento: el objeto estético es percibido como un acertijo en el que se pone el máximo interés para descifrarlo; esto lo comprenderemos bien en los comentarios que André Breton ha escrito sobre la pintura surrealista. Por otra parte, admitiendo que la reflexión abdique, a falta de encontrar algún alimento a su alcance, el sentimiento que la sustituya será un sentimiento incierto y confuso, porque la apariencia no se deja someter. Cuando, por el contrario, la reflexión ha ordenado la apariencia y ha dado así al objeto estético todas sus posibilidades, el sentimiento que la sigue es un sentimiento lúcido y que penetra en el corazón del objeto: el objeto ya no es una presencia oscura, sino que es una realidad articulada, cuya expresión se siente tanto mejor cuanto más se conocen los elementos de los que emana. En definitiva, la reflexión que sigue al sentimiento es distinta de la que lo precede. Pues el sentimiento la enriquece y, sobre todo, la remite al objeto, del que trata de sustraerse a menudo por tenerlo a distancia. Entonces es cuando por fin la obra es comprendida por sí misma, cuando el objeto estético aparece en ella, colaborando cada una de sus partes en la expresión y concurriendo en ese efecto total que resume la cualidad afectiva.

La experiencia estética culmina, pues, en el sentimiento sin poder prescindir de la reflexión; se sitúa en el medio de los dos. Pero ¿cómo es posible el paso de una percepción reflexiva y metódica a una percepción consentidora y embelesada? Sin duda, es necesario invocar en último lugar a la espontaneidad de la consciencia, sin la cual, por lo demás, no habría en modo alguno percepción, y que, como ya hemos dicho, siempre puede sustraerse a la experiencia estética. Esta espontaneidad es la del sujeto mismo que puede hacerse yo superficial, o yo profundo, consciencia impersonal o consciencia comprometida, y que no deja de ser cuerpo —este cuerpo, presente siempre en el objeto, en el que se

corporalizan los saberes, se forma el gusto y se desarrolla la familiaridad con el objeto—, incluso si consiente más o menos en serlo. Y todavía hay otra razón para la posibilidad de esta alternancia: es la llamada del objeto estético mismo, que requiere al mismo tiempo la reflexión, porque aparece lo suficientemente coherente y autónomo como para reivindicar un conocimiento objetivo, y el sentimiento, porque no se deja agotar por este conocimiento y provoca una relación más íntima. Pues es al mismo tiempo este objeto sólido, ordenado y distante, y el objeto amistoso, emotivo y cómplice que invita al abandono o a la alienación. Cada uno de estos dos aspectos no deja de remitir al otro: su perfección de objeto es la de ser casi sujeto, pero sólo accede a esta subjetividad expresiva por el rigor y la seguridad de su ser objetivo, como un cuerpo que no tiene alma, o que sólo se convierte en alma, a fuerza de ser cuerpo por el extraordinario desarrollo de su sistema nervioso, o como el hombre que sólo alcanza lo espiritual, aceptando sin reservas vivir en lo temporal.

La actitud estética no es, pues, nada simple. Pero, en fin, mantiene con el objeto estético una cierta relación de la cual hemos creído poder discernir sus momentos y su dialéctica. Y esto posiblemente baste para oponerla a las otras actitudes que el sujeto puede adoptar frente a otros objetos. Esto es lo que nos queda ahora por ver en un último capítulo, donde la descripción se hará más somera y más rápida.

Notas

(1) Esta especie de asimilación del otro no es exactamente una identificación. Husserl, que lo llama «acoplamiento» en «la captación asimilante de la presencia», añade que el otro, aunque presente, «nunca puede sernos realmente presente» (*Meditations cartésiennes*, p. 94), en la esfera primordial de lo que me pertenece, pues yo no soy el otro, y no sabría pensarlo «como algo análogo a lo que me pertenece» (p. 97); pero por esta «modificación analógica de mi yo» puede hacérseme presente, y «otra mónada se constituye en la mía» (Husserl quiere salvar aquí, al mismo tiempo, el carácter original y directo de la interpretación del otro y su alteridad fundamental: yo lo conozco como otro, pero como otro yo; es una «modificación intencional de mi yo» (p. 99), y sobre el fundamento del yo lo conozco como otro). Husserl se da cuenta de que mi pasado me es dado de la misma manera: «él se forma en mi vivo presente», pero «lo trasciende como su modificación, del mismo modo que el otro que yo percibo trasciende mi ser propio, es decir, lo que me pertenece de forma primordial». Y quizá convenga ampliar esta idea al pasado, de la historia o de la vida, que es tan mío como del otro, «pero que es mi modificación, es otro yo» (p. 98). En todo caso, estoy asociado al otro en el mismo conocimiento que tengo de él, no sólo por aquello que hace mío ese conocimiento, sino porque lo conozco a través de mí. El acoplamiento supone un parecido, un parentesco. Pero es posible que el compromiso del yo con el conocimiento del otro no deba comprenderse sólo en las perspectivas trascendentales de la intencionalidad: el otro no aparece solamente al término de una modificación intencional de mi objetivo, sino también al término de una conversión de mi ser. Volveremos de nuevo sobre el tema de los dos sentidos de la apertura.

(2) Una vez más, para definir esta profundidad del hombre no tenemos más que la doble relación que mantiene con la profundidad del objeto: condicionando su captación e ilustrando su noción.

(3) Nota acerca de la profundidad, *Fontaine*, abril 1946.

(4) Cf. Van Der Leeuw, *L'homme primitif et la religion*, p. 100 y siguientes.

(5) Así, una cosmología bien puede alejar vertiginosamente el horizonte del espacio y del tiempo: no hay nada que me afecte como profundo en esta sucesión de las edades; sólo es una manipulación de ceros hasta que, de repente, me siento interesado y tomo partido por ella; descubro entonces que en el fondo se trata de mí. No de un yo-objeto que sería el resultado presente de una inmensa evolución, como la montaña es el resultado de un retroceso del mar, sino del que yo soy, y que se encuentra inexplicablemente relacionado con esas aventuras del mundo mineral o animal, y las experimenta con su propio destino (*El viaje al centro de la tierra*, de Julio Verne, se parece a todo esto: descenso a las entrañas del globo, resurrección del pasado, profundidades desordenadas del tiempo y del espacio, afrontadas por el explorador como un destino presente). De la misma manera, para el astrónomo que ordena sus cálculos, no es espantoso el silencio eterno de los espacios infinitos; pero lo es, aún con lo que haya dicho sobre ello Valéry, para el filósofo que, puesto en situación, se siente afectado, y en cierto modo aludido por esta inmensidad muda. Los cielos se hacen profundos para el que se mide con ellos y se pierde

en ellos; el hombre es centro de referencia de lo profundo, como lo es de los dos infinitos.

(6) Esta es una forma del fenómeno de la atención: cuando atiendo a una idea o a un objeto, significa que estoy sensibilizado a ellos por mi pasado de saberes; aquí volvemos a encontrar lo que ya hemos dicho acerca de la movilización de los saberes por la imaginación en el plano de la representación. Pero si llamamos sentimiento a la atención al objeto estético, esto querrá decir que mis experiencias afectivas también están presentes, al mismo tiempo que los saberes, y así no se sensibiliza únicamente la inteligencia.

(7) *Traité de psychologie*, t. I, p. 41.

(8) *Traité de psychologie*, t. I, p. 51.

CAPÍTULO V

LA ACTITUD ESTETICA

Para terminar este estudio demasiado somero de la percepción estética, queda por comparar la actitud ante el objeto estético con otras actitudes, tal como se ha confrontado el objeto estético con otros objetos. No nos entretendremos en ello, puesto que esta primera confrontación anticipaba ya ampliamente lo que se puede decir ahora, y además porque los conocidos análisis de Victor Basch acerca de las cinco posibles actitudes frente al mundo, siguen siendo válidos.

No nos ocuparemos de la oposición entre las actitudes ante el objeto estético y el objeto de uso: nuestros análisis han opuesto suficientemente la contemplación a la praxis. En cuanto a la oposición de las actitudes frente al objeto estético y el agradable, sólo la mencionaremos de pasada: la *Crítica del juicio* ha dicho lo esencial a este respecto; y la psicología de la sensorialidad emprendida por Pradines aporta una confirmación indirecta, mostrando que la experiencia de lo agradable pertenece en primer lugar a los sentidos de contacto, mientras que la aprehensión de lo bello está reservada a los sentidos de distancia, que son los instrumentos de una contemplación y no los órganos de un goce. En este placer que suscita, el objeto agradable no es verdaderamente conocido en sí mismo, lo que conozco de él es la forma con que se une a mí, y no tengo otro conocimiento de él más que a través de esta relación que compone conmigo: «como el fruto se funde en goce...». Verdaderamente, estoy más preocupado por mí mismo que por el objeto y dejo que se pierda en mí en el momento en que lo consumo y gozo de

él. También la misma idea de placer estético nos ha parecido sospechosa en la medida en que evoca todavía un goce; el único placer que nos parece un ingrediente necesario de la experiencia estética es el que el cuerpo experimenta al sentirse a gusto ante el objeto, y en connivencia con él. Y no es cierto que este mismo placer nos lo conceda el arte sin reticencia: hemos visto cómo Malraux denunciaba las artes de la satisfacción, haciéndose eco de la idea de Alain de que el gran arte despierta más bien el sentimiento de lo sublime por lo que hay en él de supremo y casi de salvaje. El objeto estético no toma siempre tantas precauciones con nosotros en el momento en que nos impone su presencia: nos somete a él en lugar de someterse a nosotros. ¿Estamos entonces ante lo bello como ante lo verdadero? ¿O como ante lo amable? Es ahora cuando las actitudes del sujeto están más próximas y cuando hay que establecer entre ellas una confrontación un poco más profunda.

1. LAS ACTITUDES ANTE LO BELLO Y LO VERDADERO

El respeto inmóvil que impone el objeto estético ¿es comparable a la actitud que requiere lo verdadero? Nos parece que, sea cual sea en cualquier parte la proximidad entre lo bello y lo verdadero, estas dos actitudes se diferencian en tres puntos. Primeramente, yo no merezco del mismo modo lo verdadero y lo bello. Verdaderamente, ambos pueden aparecer como un don: estoy tan desarmado y convencido, más por la evidencia racional que por la evidencia estética, que puedo decir igualmente: *verum index sui* y *pulchrum index sui*. Y si se pretende que lo verdadero suponga, a diferencia de lo bello, una actividad no exenta de ambición o avaricia, se oye protestar a los apóstoles de un conocimiento desinteresado, que asignan la contemplación como fin último del saber. Sin embargo, es necesario desarrollar esta diferencia: incluso cuando alcanza este punto de pureza, con la abdicación del poder, la búsqueda de lo verdadero tiende a una apropiación y se presta a maniobras que la oponen a lo bello. En efecto, la contemplación de lo verdadero es siempre el premio de una ascesis; y el placer que de ello obtengo es el de una conquista. La verdad puede imponérseme como una gracia —«la atención es una plegaria natural»—, me ha sido nece-

sario, por lo menos, merecer este don abriéndome a él. Cuando lo verdadero ha llegado a cogerse de mis redes, puedo reivindicar su propiedad por haberlo atrapado. Por consiguiente, la posesión de lo verdadero será avariciosa si, cerrada a toda noción de gratuidad, considera lo verdadero como un haber logrado en reñida lucha. Y sin duda la experiencia estética supone también una ascesis: una educación que refine el guto y deje el terreno libre haciendo desaparecer todo prejuicio; la reflexión mediante la cual nos hacemos sensibles a lo bello es también un esfuerzo. Pero por constante y decidido que sea, este esfuerzo no puede merecer totalmente la gracia, y es aquí donde se distinguen las dos actitudes. Estoy en el derecho de creer que he provocado la seguridad de lo verdadero, pero la experiencia estética conlleva la impresión de que me ha sido concedido algo que no depende para nada de mi búsqueda y de mi celo. Como dice Rimbaud, por más que Animus limpie la casa, Anima sólo vendrá si le apetece; ni siquiera al artista todos los ardides del talento le eximen de la inspiración; y al espectador no le bastan todas las advertencias de la crítica, todas las diligencias de la reflexión para producir la irresistible evidencia de lo bello. «Yo buscaba la belleza y te he encontrado», dice Pelléas: entre la búsqueda y el descubrimiento hay un abismo que la presencia colma con un milagro siempre nuevo.

Por otra parte, no me enfrento de la misma manera a lo verdadero y a lo bello. Lo verdadero, una vez conseguido, es tratado como un haber; es capitalizado, heredado y cambiado, a través del lenguaje, como un signo monetario: poseo lo verdadero, mientras que estoy poseído por lo bello. No obstante, habría que distinguir dos tipos de verdades. Las verdades necesarias de tipo racional y las verdades que en sentido amplio se pueden llamar intuitivas y subjetivas: hablamos aquí de las primeras, que se resuelven en saberes, es decir, que se expresan en fórmulas verificadas, de las que dispongo normalmente, y que por no ser utilizadas no pierden nada de su virtud. Ante estos saberes mi actitud es un poco la de un demiurgo, y está bastante justificado que se acompañe de cierto orgullo: el trato con lo verdadero me devuelve a mí mismo y me invita a gozar de mi poder. Por el contrario, la experiencia estética no se deja capitalizar como lo verdadero, y ello por dos razones: primeramente, porque el dominio de lo verdadero es infinito, el cono-

cimiento tiende hacia una totalidad cuyos sistemas son aproximaciones siempre imperfectas, de manera que siempre hay progresos por hacer y territorios por anexionar. La experiencia estética, por el contrario, no puede progresar como el conocimiento: si hay un progreso sólo puede ser el del gusto que se afina, se aguza y nos hace más disponibles y más dóciles al objeto estético; pero este progreso no amplía el dominio de lo estético, al contrario, volviéndonos más exigentes, tiende más bien a restringirlo. Por otra parte, si la fecundidad de las operaciones intelectuales depende de lo que puedo constituir como saberes que reúnen múltiples experiencias y autorizan otras, no puedo reducir la experiencia estética a los saberes, porque el objeto es cada vez único e irremplazable. Cuando hablo de género artístico o de escuela, de estilo, generalizo, pero corro el riesgo de no percibir ya el objeto estético: yo soy historiador y crítico, y los conceptos que empleo me dan información acerca de la naturaleza de las obras, su ejecución, su estructura; sin embargo, me preserva de una comunión directa con el objeto. Ahora bien, el objeto estético debe estar siempre presente para mí. Lo verdadero lo he descubierto y comprendido de una vez por todas: puedo dar crédito de una verdad que provisionalmente dejo de consultar y de verificar; el pensamiento sólo progresa a condición de no retroceder, de confiar la verdad a un sistema de signos que se puede manejar y del cual se asegura el contenido sin tener que entretenerse en explicitarlo. Mientras que la experiencia estética, tan pronto como termina, sólo deja un recuerdo descolorido y vano, y el saber que la reemplaza no podría compensar su desaparición. Aquí se mide la diferencia entre un saber y un sentimiento: el sentimiento sólo se nutre de presencia concreta, de otro modo se debilita, si no es sostenido, como el sentimiento estético, por el resorte del deseo. Se puede concebir que el sentimiento del amor resista a la ausencia, aunque sea una prueba difícil en la que sufre metamorfosis peligrosas, pero el sentimiento estético no puede sobrevivir a la desaparición de su objeto.

En definitiva, yo no soy el mismo ante lo verdadero y ante lo bello. La distinción entre el sentimiento y el saber se expresa, además, en que el saber es anónimo; hemos dicho qué orgullo y qué placer podía sentir al poseerlo; sin embargo, este yo que adquiere y atesora los saberes no es el yo concreto, y lo verdadero que posee no es más que un bien inter-

cambiable y no nominativo. En tanto que el objeto estético, porque acudo a él como totalidad, me afecta en mis obras vivas y despierta un sentimiento que me conmueve más profundamente que lo verdadero. La universalidad (criterio esencial) de lo verdadero se refiere, sin duda, a su objeto, pero sobre todo a lo que cada uno abstrae, en él, de sí mismo: sólo accedo a lo verdadero renunciando a todo lo que constituye la profundidad del yo, reduciéndome a un cogito puntual. Por el contrario, la universalidad del juicio estético se refiere al poder de afirmación y de persuasión del objeto, antes que al sacrificio de la subjetividad.

Se ha dicho a menudo que la acogida que se hace al objeto estético es tanto más fecunda cuando uno se consagra enteramente a él. Por eso, el objeto estético me obliga y me ata más profundamente que lo verdadero: no soy tanto una persona para quien dos más dos son cuatro como una persona a la que le gusta Debussy.

¿Es necesario concluir de ello que están cortados los puentes entre lo verdadero y lo bello, y que reflexión filosófica no estaría autorizada a buscar una verdad en la belleza? No, pues hay al menos otra forma de verdad ante la actual la actitud del sujeto está más cerca de la actitud estética. Las verdades metafísicas, en el sentido más amplio, que por una parte no se resuelven en saberes rigurosos y universalmente válidos, porque sólo a través de mí adquieren su más pleno sentido, y, por otra parte, recurren a mí y son al mismo tiempo una vocación y una sujeción, que son así, a la vez, distintas de mí e interiores a mí, aquellas verdades proceden de una actitud que no carece de afinidad con la actitud estética, y son ellas, y no las verdades estrictamente lógicas, a las que se podría encontrar mezcladas con la experiencia estética. Volveremos sobre ello mas adelante.

II. LAS ACTITUDES ANTE LO AMABLE Y LO BELLO

Los caracteres por los que la actitud estética se distingue de la actitud ante lo verdadero son aquellos mismos que nos hacen sentir la tentación de aproximarla a la actitud ante lo amable. Entre la admiración estética y el amor hay, en efecto, rasgos comunes, ante todo el recono-

cimiento del poder del otro y el consentimiento de sus derechos: estoy tan desarmado frente al objeto estético, del que he de aprenderlo y recibirlo todo, como frente al ser amado; sueño tanto en retocar este objeto como en transformar al ser amado, en usar a uno como en abusar del otro. Si por el contrario soy incapaz de esta buena voluntad, si me preocupo, ante todo, de mí mismo y de lo que experimento, carezco por igual de la experiencia estética y de la experiencia amorosa: convierto al otro en medio, degrado lo estético en agradable o al ser amado en una ocasión de aventuras de las que soy el héroe complaciente: es el amor mismo lo que amo y no al otro; aquí Don Juan y Tristán se reúnen en los dos extremos del mito de la pasión, en un común narcisismo, en el deleite más o menos secreto que desprenden, el primero, de sus placeres; el segundo, de su tormento. Por otra parte, ese don de sí que el objeto estético requiere del espectador lo requiere antes del creador: toda creación es un acto de amor, y es por ello por lo que la vida de los artistas «malditos» adquiere todo su sentido: ella testimonia, bajo las apariencias de la disipación, del libertinaje o de la locura, una renuncia a los cuidados cotidianos y a las atenciones que uno se da ordinariamente a sí mismo.

Sin embargo, conviene observar las diferencias que subsisten entre las dos actitudes ante lo bello y lo amable. Primeramente, una diferencia de intensidad: la experiencia del amor puede revestir un carácter patético y trágico, que le pertenece propiamente. Y ¿por qué, sino porque el amor se dirige a una persona y la actitud estética a un objeto? (nos reservamos el caso en que la belleza es un atributo de la persona, y no un carácter de la obra de arte). Y por esta razón no interrogamos paralelamente al objeto estético y al ser amado: la experiencia estética encuentra su bien en la apariencia; está en la melodía que es la tristeza, o en el poema. Y por eso también el conocimiento está a cada instante y para cada uno como acabado: si aprendo a ver otra cosa en la melodía o en el poema, esto no es un progreso, sino una conversión. Mientras que el conocimiento de un ser nunca se termina. En otras palabras, porque está enteramente en la apariencia, el objeto estético se entrega a mí sin reserva, y su conocimiento sólo encuentra obstáculos por mi parte, por mi propia impermeabilidad, mientras que el conocimiento de un ser, que puede siempre ocultarse, fingir o mentir, supone

además su consentimiento. Pero, al mismo tiempo, esta transparencia del objeto es opacidad: entregándose a mí por entero, con una especie de desdén por lo que soy y de indiferencia por lo que él es, me resulta extraño: «Yo soy bello, ¡oh, mortal!, como un sueño de piedra...». Por el contrario, el conocimiento amoroso supone que el otro se abre a mí y finalmente se une a mí, porque es a través de la unión siempre inacabada como se opera este conocimiento, él mismo inacabado.

Es en este punto donde se acusa la diferencia entre las dos experiencias: el amor requiere una unión que el objeto estético no solicita nunca porque, actuando sobre mí, me mantiene a distancia. En el amor, soy consciente de ser indispensable para el otro: todo amor es amor de benevolencia, por el cual sustituyo mi voluntad por la del otro para ayudarle a ser él mismo. Entonces, ante lo bello me hago dócil a su influencia sin que él mismo sea afectado por ello: invulnerable y casi eterno, no necesita mi homenaje. No le puedo devolver nada de lo que me da, puesto que está perfectamente acabado y todo retoque sería un atentado. Con una persona, todo encuentro es diálogo, y el amor es una pregunta que reclama una respuesta; pregunta apremiante, a la que una respuesta negativa desesperaría; también el amor se somete al juicio del otro y se preocupa de la estima en que se le tiene; quiere probarse y probar sus virtudes; no duda en someterse a esos juicios que imaginan las novelas cortesanas, menos para seducir al otro que desde luego para convencerle de la sinceridad y de la fuerza del sentimiento. Y además, la primera respuesta que espera el amor es la presencia, y porque esta presencia está cargada de una significación inagotable, la única que importa, el amor no sucumbe a la ausencia como el sentimiento estético; pero la ausencia toma allí una dimensión particular: «Un solo ser os falta y todo está despoblado», este verso encuentra su comentario en Jules Romains: «La idea de ausencia no era ya una idea como las otras. Llega a ser una de las grandes categorías de un universo mental bruscamente acabado... Los ruidos del navío me parecían una especie de hechizo de la ausencia» (1). La presencia misma es la condición del don que espero, y el comienzo mismo de este don que es la recíproca de mi amor.

Pero si el amor aspira a la unión, si es deseo, es que el otro le parece indispensable y propiamente complementario: he ahí el signo más deci-

sivo del amor, que le confiere este color de fatalidad celebrado por los poetas: el otro es el elegido, el irremplazable, del cual no puedo prescindir. Sin el ser amado, ya no soy yo mismo, y mi vida carece de sentido: «Porque ¿para que sirve la vida, sino para ser dada? ¿Y la mujer, sino para ser una mujer entre los brazos de un hombre?» (2). Por el contrario, el objeto estético no es para mi verdaderamente complementario. Ciertamente, la experiencia que tengo de el me transforma y me enriquece, pero es una acción que experimento sin haberlo deseado ávidamente, y que sólo ejerce cuando está presente, pues es en la ausencia donde se mide la fuerza del deseo y es necesario reconocer que la banalidad y la urgencia de lo cotidiano bastan para neutralizar el deseo estético, al menos en el espectador. Y debido a que no experimento un auténtico deseo del objeto, el placer que me procura es tan diferente del placer sexual: lejos de irritar y hacer salir de si, apacigua y seduce, es tan discreto como el otro es arrebatado, tan sereno como el otro tempestuoso, tan tenue como el otro violento.

En fin, de lo que es deseo de una persona y no necesidad de un objeto, el amor recibe un carácter de inseguridad y de incertidumbre que le son propios. Este carácter se debe, esencialmente, a que el otro es libre: el don que espero depende de una libertad que siempre puede cambiar de parecer y volver a tomar lo que da, es el tema de la inconstancia, de los estragos del tiempo, de las intermitencias del corazón. El amor combate esta incertidumbre por la fe, cuyos dos polos son la confianza y la envidia. E incluso respecto a si mismo practica esta fe que entonces se llama fidelidad: porque ¿puedo estar seguro de mi mismo si no me uno por juramento? En fin, en el amor, a pesar de su fe, queda una incertidumbre que depende de su misma naturaleza: es demasiado consciente de la libertad del otro para querer obligarle, y por ello, lejos de reivindicar solamente, lucha entre la voluntad de unión y el respeto a la diferencia: esta antinomia le condena a la insatisfacción. Amar es, a la vez, desear y rechazar la unión, porque la unión total sería la negación de si y del otro. Nada parecido por lo que respecta al objeto estético, puesto que no requiere la unión: la presencia con la que se contenta la admiración no despierta el deseo de una posesión que sería necesario reprimir a continuación, el sentimiento estético no conoce esta tensión y esta inseguridad que son el aguijón del amor. Se

puede decir que la experiencia estética es, a la vez, más y menos que la experiencia amorosa. Menos porque no comporta la experiencia, a la vez dolorosa y feliz, del deseo y de la unión y porque no enseña al hombre el poder que tiene de trascenderse dandose. Más porque, siendo menos exigente, se satisface con más facilidad, pues es más propensa a la serenidad, y, por otra parte, la distancia que se mantiene del objeto al sujeto es, en el seno del fervor, una prueba de pureza.

Por alguna de estas observaciones se verifica lo que la experiencia estética tiene de singular y de incomparable con otras experiencias. Vamos a justificar ahora esta especificidad, intentando el análisis crítico de esta experiencia y buscando cuál es el *a priori* que pone en juego en lo que es su momento más alto y significativo, es decir, la interpretación que el sentimiento hace de la expresión: pasamos así de la fenomenología a la crítica de la experiencia estética.

Notas

(1) *Lucciene*, p. 15.
(2) Claudel, *La cantate à trois voix*, p. 34.

CUARTA PARTE

CRITICA DE LA EXPERIENCIA ESTETICA

Para comprender mejor que la experiencia estética culmina en el sentimiento como interpretación de la expresión, quisiéramos mostrar ahora que dicha experiencia pone en juego verdaderos *a priori* de la afectividad, en el mismo sentido en el que Kant habla de *a priori* de la sensibilidad y del entendimiento: Igual que los *a priori* kantianos son las condiciones bajo las cuales un objeto es dado o pensado, en este caso se trata de las condiciones bajo las cuales un mundo puede ser sentido, no ya por el sujeto impersonal al que Kant se refiere —y que los postkantianos podrán identificar con la historia—, sino por un sujeto concreto, capaz de mantener una relación viva con el mundo, ya sea este sujeto el artista que se expresa a través de ese mundo, o el espectador que interpretando esta expresión se asocia al artista.

En efecto, hay algo en la experiencia estética que apela a la noción de *a priori:* el poder que tiene el objeto estético, por su expresividad, de abrir un mundo y, aunque él mismo sea dado, de anticipar así la experiencia. No se trata solamente de solicitar, tan vivamente como sea, la imaginación, como hacen los objetos que Bachelard llama integrantes, y a los que ha valorado intensamente una experiencia onírica (1): la emoción, a veces impetuosa, que inspiran se cristaliza en imágenes que se convierten en el núcleo de un mundo efímero y sin consistencia; la imaginación es la posibilidad de un mundo, pero no es suficiente para esta tarea: anula las fronteras del objeto, pero no puede constituir una totalidad, abre pero no cierra de nuevo. Hace falta el sentimiento, y el sentimiento se despierta ante un objeto expresivo, que no solicita sólo la imaginación, pero que está totalmente dispuesto a esta función de expresar. Esto es evidente por lo que respecta al hombre, pero para el objeto sólo es posible por el milagro del arte. Es significativo que Bachelard busque en la literatura los objetos integrantes: Estos enton-

ces son objetos estéticos (2), si suscitan un mundo; no es excitando la imaginación, sino provocando sentimientos, ésta es la razón por la que son y no por las asociaciones a las que la imaginación puede conducirles, y si la imaginación se ejerce todavía sobre ellos es cuando la ha desencadenado el sentimiento, para realizar el sentido de la expresión (3). Todo objeto no es, pues, expresivo, como lo es por vocación el objeto estético. Podríamos añadir: el hombre mismo no es siempre expresivo, por lo menos a la manera del objeto estético, o sea, con suficiente profundidad como para que la expresión se dilate en un mundo. Sólo es portador de un mundo —de un mundo espiritual, no del mundo material del que es el centro a través de su cuerpo—, a condición de tener bastante fuerza interior y plenitud. Siempre es expresivo al hablar, al sonreír y a través de todo su comportamiento: No hemos de negar nada de lo que hemos dicho acerca del lenguaje. Pero si lo que expresa apela siempre al sentimiento, es a veces a esta forma de sentimiento muy cercana a lo inmediato de la presencia y no al sentimiento que compromete a un sujeto total en el descubrimiento de un objeto total: Precisamente porque entonces lo que se revela es lo accidental. El hombre sólo es, pues, plenamente expresivo si es de calidad, y en sus momentos más altos; lo que no sucede necesariamente cuando intenta expresarse, cuando habla o gesticula, sino cuando es él mismo. Esto también se observa en el arte cuando éste representa al hombre.

Lo que tiene función de *a priori* es lo que el sentimiento experimenta respecto al objeto: una cierta cualidad afectiva que está en el principio del mundo del objeto. Pero esta cualidad afectiva tiene, además, otra función; podemos decir que constituye el objeto estético, si es verdad que la forma más elevada del objeto percibido reside en la expresión: el *a priori* se refiere al objeto como lo que le constituye. Sin embargo, como tampoco todo objeto constituye un mundo, no toda cualidad afectiva puede tener esta virtud constituyente: sigue siendo un privilegio de la estética. El carácter deseable de esa mujer o la majestuosidad de ese roble no son *a priori*, porque la mujer sólo es deseable o el roble majestuoso por añadidura o accidente: Es un carácter que les reconocemos entre otros, cuya relatividad confirmamos y que no los constituye. Pero supongamos que una mujer no deje de hacer todo lo posible por ser deseable, deseable entonces puede ser un *a priori*. Y

precisamente deja de ser entonces, como muy bien se ha dicho, una mujer natural y se convierte en un objeto estético. Por eso se maquilla: el artificio, que ya es arte, sustituye a la naturaleza; esto es lo que quieren hacer con Gigi las amables cortesanas retiradas que se ocupan de su carrera; y si se equivocan de método es porque Gigi gusta por lo que tiene de natural y de inocente. De la misma manera, la majestuosidad puede ser un *a priori* para el roble, pero lo es sobre un lienzo de Ruysdäel, o para una mirada que se acuerda de Ruysdael. Toda cualidad afectiva sólo puede constituir un *a priori* si se esteliza; solamente en el universo estético, el objeto, determinado y fijo, tal y como finalmente lo transforma el arte, puede constituirse en función de una cualidad afectiva: así, la Susana de Tintoretto es eternamente deseable, y el roble de Ruysdael es eternamente majestuoso.

¿Pero con qué derecho hablamos de *a priori*? Y si lo afectivo designa un cierto modo de ser del sujeto, ¿cómo puede calificar a un objeto hasta ser para él un *a priori*? Cuando nuestro primer capítulo haya respondido a esta pregunta se planteará otra: si la cualidad afectiva es un *a priori* respecto al mundo del objeto estético, ¿lo será también respecto al mundo real? ¿Cuál es la relación entre estos dos mundos?, es decir, ¿cuál es la verdad del objeto estético? Consagraremos nuestros últimos capítulos a estas cuestiones.

CAPÍTULO I

LOS *A PRIORI* AFECTIVOS

1. LA IDEA DE UN *A PRIORI* AFECTIVO

¿Qué puede significar la idea de un *a priori* afectivo? En primer lugar, ¿qué significa lo afectivo si puede ser unido a la noción de *a priori*? Es importante, en efecto, comprender bien que la afectividad no es invocada solamente como el medio a través del cual se revela el *a priori*, sino que el *a priori* es el mismo de naturaleza afectiva, como el *a priori* del entendimiento es de naturaleza racional. Por otra parte, el primer punto puede conducir al segundo, puesto que lo propio del sentimiento, en tanto que afectivo, es conocer lo afectivo, y este afectivo es la primera descripción del objeto: desear una mujer es conocerla como deseable, y esta cualidad es tan evidente en ella como el color de sus ojos o la ligereza de su talle; por eso la función poética del sentimiento tiene un valor irremplazable y es injusto sospechar de subjetividad: Si negamos que esta mujer sea deseable es que nos negamos a sentir, lo cual es tan arbitrario como negarnos a ver. Pero ni siquiera es necesario desear: se puede juzgar a una mujer como provocativa sin responder a su provocación, y como deseable sin sentir deseo; porque el deseo no es ya simplemente conocimiento, es acción (o pasión); y es por lo que, inversamente, se puede también desear a una mujer sin encontrarla deseable. Lo que llamamos sentimiento, y que no se puede reducir al deseo, es únicamente una cierta manera, todavía desinteresada, a pesar de la clase de participación que implica, de conocer una

cualidad afectiva como estructura de un objeto. De la misma manera que la idea del círculo no es redonda, el sentimiento de lo trágico no es trágico, aunque sea opresivo o excitante, como el sentimiento de lo deseable no es el deseo. Así podríamos decir que la afectividad no está tanto en mí como en el objeto; sentir es experimentar un sentimiento como una propiedad del objeto y no como un estado de mi ser. Lo afectivo no es en mí más que la respuesta a una cierta estructura afectiva en el objeto. E inversamente, esta estructura confirma que el objeto es para un sujeto, y que dicho objeto no se reduce a las dimensiones de la objetividad, según las cuales él no es para nadie: hay algo en él que sólo puede ser conocido por una especie de simpatía, y si un sujeto se abre a él. Por eso el objeto calificado afectivamente es, en el límite de sí mismo, sujeto y ya no objeto puro y simple correlato de una conciencia impersonal: Las cualidades afectivas significan una cierta relación de sí a sí, una manera de constituirse en totalidad, diremos, incluso de afectarse a sí mismo en vez de ser determinado desde el exterior indefinidamente. De aquí procede el que las cualidades afectivas en las que se resuelve la atmósfera propia de cada objeto estético sean designadas antropomórficamente: lo horrible de El Bosco, la alegría de Mozart, lo trágico de Macbeth, lo irónico de Faulkner designan tanto una cierta actitud del sujeto como una cierta estructura del objeto; y es en el fondo porque esta estructura y esta actitud son complementarias. Pero nos queda por ver cómo este afectivo es *a priori*, y finalmente cómo un cuadro de las cualidades afectivas podría constituir un cuadro de los *a priori* de la afectividad, y ser atribuido a una «estética pura».

Para esto es necesario que volvamos a considerar por un momento el sentido y la función del *a priori*. Si nos referimos a Kant, *a priori* es, en primer lugar, el carácter de un conocimiento que es lógica y no psicológicamente anterior a la experiencia, y que se reconoce como tal por los caracteres lógicos de necesidad y de universalidad (4); es, pues, el conocimiento trascendental el que es *a priori*, ya que, según lo recuerda el *Vocabulario* de Lalande, trascendental, por lo menos en Kant, «se aplica siempre originariamente a un conocimiento» y designa «por oposición a lo empírico lo que es una condición *a priori* y no un dato de la experiencia» (a partir de lo cual se llama trascendental a «todo estudio que tenga por objeto las formas, principios o ideas *a*

priori en su necesaria relación con la experiencia»). Pero, en segundo lugar, se puede decir que el objeto al que se dirige este conocimiento —categorías de entendimiento como objeto de los principios trascendentales, sujeto trascendental como objeto de la percepción trascendental, y de una manera general todo lo que constituye el objeto de esa filosofía trascendental de la que la *crítica* es la «idea»— es, el mismo *a priori*, en tanto que establece la posibilidad del objeto empírico. *A priori* significa entonces constituyente: lo que está al principio de una realidad y por lo que esta realidad es para un sujeto. ¿No es así como en Kant el *a priori* tiene esta doble función? Determina la relación con un objeto, creando una objetividad y asegurando como lo muestran los *Prolegómenos* el paso del juicio de percepción subjetivo al juicio de experiencia objetivo; y al mismo tiempo, determina la naturaleza de este objeto como objeto de una experiencia posible: según la conocida fórmula de la *Deducción trascendental*, las condiciones de la posibilidad de la experiencia son también las condiciones de la posibilidad del objeto de la experiencia. Constituyente es, pues, lo que hace que el objeto sea objeto, no en sí mismo, sino en tanto que se inscribe en la experiencia y en tanto que el sujeto puede entrar en relación con él. Es decir, en tercer lugar, el sujeto constituye lo que es constituyente en el objeto. Si el *a priori* es verdaderamente anterior a la experiencia, incluso si lo descubrimos en la experiencia y sobre un objeto, es porque pertenece también al sujeto, porque es una estructura del conocimiento. Como se dice también en los *Prolegómenos*, «es el espacio que está en nuestro espíritu el que hace posible el espacio físico; no es una propiedad de las cosas en sí mismas sino simplemente una forma de nuestra representación sensible» (5). El análisis crítico puede partir del objeto y descubre entonces como condiciones de posibilidad de una experiencia las estructuras del cogito: es el sujeto el que es portador de *a priori*. Parece pues que Heidegger no es infiel a Kant cuando asigna a la reflexión crítica la elucidación de «la subjetividad del sujeto», y cuando refiere lo trascendental a la trascendencia del *Dasein*. Lo que no implica en absoluto un subjetivismo, sino que subraya solamente la reciprocidad fundamental del sujeto y del objeto: Una filosofía de la constitución puede ser también una filosofía del ser, porque los aspectos del ser sólo se revelan a un sujeto capaz de enfrentarse a él.

Si partimos pues del *a priori* como carácter del objeto del conocimiento, y no del conocimiento mismo, obtenemos esta triple determinación: el *a priori* es, en primer lugar, en el objeto, aquello que lo constituye como objeto, es pues constituyente. Además es en el sujeto un cierto poder de abrirse al objeto y de predeterminar su captación, poder que constituye al sujeto como tal; es pues existencial. Y por último puede ser el objeto de un conocimiento que es él mismo *a priori* (6).

Pero puesto que el *a priori* califica a la vez al objeto y al sujeto, y especifica su reciprocidad, es posible determinar este *a priori* a partir de las formas de relación del sujeto al objeto. Podremos descubrirlo en los tres niveles señalados de la presencia, la representación y sentimiento, donde cada vez un aspecto del objeto, vivido, representado o sentido responde a una actitud del sujeto, que vive, que piensa o que siente. En esto es en lo que nos alejamos de Kant: él sólo ha concebido la relación con el objeto bajo las formas del conocimiento, y la predeterminación del objeto por el *a priori*, que hace que el *a priori* sea «una propiedad constitutiva del objeto» (7), se invoca solamente para fundamentar el valor objetivo del conocimiento. Pero ¿no se podría concebir un trascendental que no fuera el fundamento de la objetividad y que fuera constituyente en otro sentido? Kant al no concebir más relación con el objeto que la cognitiva, ni otro conocimiento válido que el racional, nos conduce a un dilema: o bien nuestros pensamientos sólo se refieren a nosotros mismos y su subjetividad los descalifica, como en los juicios de percepción «que sólo tienen valor para nosotros mismos», y sobre todo los que se refieren solamente a la afección sensible que no puede nunca atribuirse al objeto», o bien nuestros pensamientos se atribuyen al objeto, y entonces son conocimientos, como los juicios de experiencia a los que la subsunción bajo un concepto del entendimiento puro les confiere necesidad y universalidad. Pero quiza para un pensamiento existe un modo de relacionarse con el sujeto relacionándose también con el objeto, de ser subjetivo sin faltar a la objetividad, de pensar un objeto sin eliminar al sujeto, al que respondería un objeto que él mismo fuera a la vez subjetivo y objetivo, como hemos dicho, precisamente, del mundo de la obra. Entre un juicio, en efecto, puramente subjetivo, como los que Kant pone de ejemplo: La habitación está caliente, el azúcar es dulce, y un juicio como: la música

de Bach es serena, el mundo de Rouault es jansenista, Matisse nos lleva a la luz (8), hay una diferencia que no debemos desconocer: la diferencia entre un juicio que explicita una representación, y un juicio que explicita un sentimiento. Y si consideramos la relación del mundo del objeto estético por la subjetividad que produce, se trata también de la diferencia entre la manera en que un sujeto cualquiera siente el calor de la habitación o el dulzor del azúcar, y la manera como Bach ve y edifica un mundo sobre la serenidad o Rouault sobre una desesperación controlada.

Hay pues varias maneras para el sujeto de relacionarse con el objeto, y para el objeto de revelarse al sujeto. El sujeto es constituyente, en primer lugar, al nivel de la presencia, por esto Merleau-Ponty se refiere a los *a priori* corporales, que designan la estructura del mundo vivido por el propio cuerpo; y en segundo lugar, lo es al nivel de la representación, por los *a priori* que determinan la posibilidad de un conocimiento objetivo del mundo objetivo, y es aquí donde volvemos a encontrar a Kant; y en tercer lugar, lo es a nivel de sentimiento por los *a priori* afectivos que dan acceso a un mundo vivido y sentido en primera persona por el yo profundo. En cada una de estas etapas, el sujeto ofrece un nuevo aspecto: es cuerpo mismo a nivel de la presencia, sujeto impersonal al nivel de la representación, y yo profundo al nivel del sentimiento. Y es así como asume sucesivamente la relación con el mundo vivido, con el mundo representado y con el mundo sentido (señalemos, por otra parte, que el sentimiento no es aquí el privilegio del espectador frente al mundo expresado por el objeto estético, sino lo propio de todo hombre capaz de asumir suficiente humanidad personal y suficiente profundidad como para sentir y para irradiar un mundo que le sea personal, y que no sea simplemente el mundo en el que vive según su cuerpo o que piensa según su entendimiento). Lo que expresa ahora la unidad del *a priori*, bajo sus dos primeros aspectos, es la triple actitud del sujeto, cuyo correlato es un triple rostro del mundo según una relación difícil de concebir, donde encontramos a la vez la ambigüedad de la noción de mundo y la ambigüedad de la noción de constitución, puesto que se trata siempre de pensar un mundo para un sujeto, pero que sea a la vez, según la definición que da Sartre de la intencionalidad, exterior y relativo a una conciencia. El problema de es-

ta unidad (a la que habrá que buscar más adelante una significación ontológica) no se plantea quizá exactamente en Kant en la medida en que al ceder, a pesar suyo, al idealismo, privilegia el aspecto subjetivo del *a priori* y sugiere que el *a priori* en el objeto sólo es un reflejo del poder constituyente en el sujeto; pero se establece, en todo caso, para el *a priori* afectivo, tal y como lo revela la experiencia estética. Examinemos, pues, un poco más detalladamente el *a priori* en sus dos aspectos, y a continuación en la unidad de estos aspectos. Veremos después cómo puede, a su vez, ser conocido *a priori* por un sujeto que lo recobra de nuevo, y nos preguntaremos entonces si es posible una estética pura que distinga y enumere los *a priori* de la afectividad, de la misma manera que son posibles una matemática y una física puras y quizá también una biología pura.

II. EL *A PRIORI* COMO COSMOLOGICO Y COMO EXISTENCIAL

Diremos que una cualidad afectiva es un *a priori* cuando, al ser expresado por una obra, sea constituyente del mundo del objeto estético y, a la vez, puesto que se trata de su verificación, pueda ser sentida independientemente del mundo representado, de la misma manera que, según Kant, podemos concebir un espacio o un tiempo sin objeto. En teoría, y no de hecho; porque de hecho sólo conocemos el *a priori* por el *a posteriori*; y también en la experiencia estética, el mundo expresado y el representado, la cualidad afectiva y la estructura objetiva son siempre solidarias. Pero si la expresión, inmediatamente sentida, sólo puede ser reconocida por una especie de crítica que se ejerce sobre la obra dada, parece sin embargo que anima al mundo del objeto estético: la cualidad afectiva es el alma del mundo expresado, que está él mismo al principio del mundo representado, el mundo total de la obra sólo tiene unidad y sentido a través de ella: se diría que lo suscita para que le sirva de ejemplo; y en esto es constituyente y es la razón por la que el sentimiento que la conoce se beneficia en la experiencia estética de una especie de prioridad. En este sentido, podríamos decir de las cualidades afectivas lo que Scheler dice de los valores como

«cualidades materiales»: Se manifiestan en los objetos que son «bienes»; cuando el valor en el objeto no es más que una cualidad accesoria, el objeto no tiene, de ningún modo, personalidad propia, es *Sache* y no *Ding*, cuando, por el contrario, el objeto está «constituido», «unificado» por el valor, cuando está «enteramente impregnado por un valor» es un bien, pero que vuelve al estado de cosa cuando, por alguna razón, el valor se degrada en él (9). El valor puede pues preceder al objeto que constituye, anunciarlo como un mensajero: «El matiz de valor de un objeto es lo que se revela de él en primer lugar... y como el medio en el que se desarrolla su contenido» (10); parece pues que el valor sea como la forma que crea su propio contenido: el bien no resulta del valor que se añade a una cosa preexistente, sino que el valor se encarna en una cosa y constituye esta cosa como bien al encarnarse en ella. De la misma manera, el mundo del objeto estético está orientado hacia una cualidad afectiva que es para él un *a priori*.

Pero una vez el *a priori* afectivo es definido por su propiedad en el orden del conocimiento y por su poder constituyente, queda aún una cuestión pendiente: la de su singularidad. Aparece en una obra de la que constituye el mundo; pero hay entonces tantos *a priori* como objetos estéticos. ¿Se puede hablar de *a priori* para una cualidad del objeto que es indefinidamente diversa y que, por lo tanto, parece no poder dar lugar a una ciencia apodíctica? Esta dificultad, sobre la que volveremos más adelante, nos lleva a examinar ahora el aspecto existencial de este *a priori*. Si es singular, es que también es el carácter de un sujeto concreto y, por lo tanto, singular. Después de haber descubierto la cualidad afectiva como un *a priori* del objeto estético, deberemos asignar este *a priori*, en efecto, a una subjetividad: es el autor el que se expresa a través del mundo expresado por su obra, y ya no es el sujeto impersonal de Kant, portador de *a prioris* también impersonales y consecuentemente con derecho a un conocimiento racional, sino que es una persona concreta que ya no está en relación con el mundo impersonal de la experiencia objetiva, sino con un mundo propio, donde el otro no penetra sino comunicándose con él. El *a priori* expresa la posición absoluta de un sujeto frente a las cosas, su manera de dirigirse a ellas, de experimentarlas y de transformarlas, mediante la que se relaciona con ellas para hacer su mundo, como ya el *a priori* corporal es la mane-

ra con la que un cuerpo singular se relaciona con su entorno según los imperativos de su propia estructura. En el fondo es ese irreductible por el que se constituye un sujeto concreto lo que el psicoanálisis existencial, según Sartre, debe descubrir; con la diferencia de que nuestro sentido no expresa el acto puro de una libertad absoluta, una elección de sí mismo perfectamente contingente, sino la naturaleza de un sujeto concreto que, según la paradoja desarrollada por Jaspers, sólo puede crearse porque está creada (11). Por esta razón, preferimos, a la noción de «elección» de sí, la noción de «constitución», tal y como la presenta Minkowski, oponiéndola, precisamente, a la ideología psicoanalítica; la única diferencia que mantendremos es que la noción de constitución es general y procede de una inducción, mientras que el *a priori* afectivo es singular y procede de una intuición directa del sujeto.

La noción de constitución tiene, por otra parte, la ventaja de presuponer «el fenómeno del contacto vital con la realidad»; expresa la relación fundamental en el mundo del individuo, «sometido entre estas dos fuerzas: necesidad de afirmarse y necesidad de confundirse» (12). Es que, en efecto, el sujeto así definido por su propia cualidad afectiva se refiere siempre a un mundo, como el sujeto trascendental definido por la unidad sintética de la apercepción se refiere a una naturaleza como objeto de una experiencia posible. Pero en esta relación trascendental que consideramos aquí, acto fundamental, fuente de todos los actos particulares, por el cual una esencia singular se afirma y se manifiesta, exteriorización necesaria de una interioridad que, para ser, se dirige y se extiende sobre lo que está fuera de ella, no se trata de un mundo a conocer, que pueda ser el objeto de una experiencia universalmente valida, sino de un mundo que es la expresión de un sujeto. Este *a priori* fundamenta la posibilidad de una experiencia, que hay que llamar existencial, y los objetos de esta experiencia componen un mundo accesible solamente al sentimiento. Un mundo que emana de un sujeto, que lo prolonga y lo explicita, no el mundo que él conoce, sino el mundo en el que se reconoce y según el cual es él mismo. Está tan estrechamente ligado a él como el *a priori* afectivo que lo fundamenta, es él: Mozart es la serenidad, Beethoven la violencia patética (13). Pero atención: no se trata aquí sólo del artista que es capaz, en

efecto, al crear la obra de hacer aparecer su propio mundo, de darle un cuerpo glorioso y así de expresarse el mismo. La relación con un mundo, de la que estamos hablando, no es la relación, vinculada a un hacer, del creador con su criatura; por el contrario, esta relación no hace sino promover en la apariencia la relación fundamental de un sujeto concreto con su mundo, válida para todo hombre capaz de expresarse por sus actos, que no ha tenido otro espectador que él mismo, todo hombre que tiene, como se dice, una personalidad.

De la misma manera, si nos quedamos en la experiencia estética, esta relación sería válida para el espectador, que, también él, se expresa por la inclinación que tiene por la obra, por la manera de adoptarla y de integrarla en su mundo. Entre el artista y el espectador existe esta diferencia insuperable de que uno hace y otro mira; pero si consideramos la obra en sí misma, sin evocar el acto histórico de su creación, si el autor sólo es aquél del que la obra ofrece un testimonio, y si la creación no es más que el signo de una afinidad espiritual, podemos decir que esta afinidad que se revela entre la obra y el autor es la misma que se revela entre el espectador y la obra que él es capaz de sentir y de reconocer (lo comprenderemos mejor cuando veamos el estatuto existencial de las categorías por el que el espectador conoce la cualidad afectiva de la obra).

Y el mundo al que el sujeto se refiere, que es a la vez como su acto y se destino, como un espejo donde se reconoce él mismo según la fórmula de Hegel, es la medida de su ser: cuanta más profundidad y fidelidad a sí mismo tiene el sujeto, más consistencia y realidad tiene el mundo y, por así decir, tanta más objetividad cuanta más subjetividad tenga (14). No es un mundo simplemente subjetivo, ni la coloración subjetiva de un mundo objetivo preexistente, como cuando juzgamos según nuestro humor y nuestra disposición, o sea, según las vicisitudes del yo superficial, que la habitación está caliente o la absenta amarga. El *a priori* afectivo constituye un mundo consistente y coherente porque reside en lo que hay de más profundo en un sujeto, de la misma manera que es lo que hay de más profundo en el objeto estético. Pero vemos ya que no es posible hablar del *a priori* existencial sin confrontarlo con el *a priori* cosmológico, sin suponer que el *a priori* constitu-

vente y el *a priori* existencial no son más que uno. Vamos a verificarlo viendo cómo el mundo de la obra es la verdad del artista.

Cuando hablamos de lo cómico en Molière, esto significa que al asistir a un espectáculo de Molière nos encontramos inmersos en una cierta atmósfera que va a orientar nuestra comprensión, que va a dirigir el sentido de todo lo que veamos u oigamos: Una cierta mezcla de lucidez y arrebato, una combinación de amargura y de ira como la experimentan los anarquistas, de ternura como la experimentan los poetas, de confianza en el hombre como la sienten los naturalistas. La seguridad de que la hipocresía es el peor de los males y de que la naturaleza puede triunfar sobre las trabas que le ponen los artificios sociales, esto es lo que nos es comunicado, y mediante lo cual comprendemos. Pero esta mezcla sutil —que sólo es sutil por el análisis, cuando el sentimiento lo capta inmediatamente— le hizo falta a Molière para componerla —no para realizar artificialmente una síntesis, sino para ser esta mezcla—. Hablar de lo cómico en Molière es pues, evidentemente, especificar este mundo singular, darle un nombre oponiéndolo a otros mundos que no proceden de una atmósfera exactamente igual; pero esto no es sólo vincular este mundo a su creador, sino asegurar que él es a la imagen de su creador: El «de» no designa una relación transitiva de paternidad, ni la relación real de la que sólo la historia podría informarnos, que ha existido entre el Molière real y su obra, sino una relación existencial de identidad. Un mundo singular apela a un sujeto singular: no podemos estar presentes en la obra sin sentirla como testimonio de un sujeto, como verdad de este sujeto. Una vez más, no se trata del acto histórico de creación por el que se compuso cierta obra, sino de una cierta actitud existencial a partir de la cual este mundo puede aparecer. Y esta actitud es en sí misma *a priori* respecto al sujeto, en el sentido en que lo constituye como sujeto.

Podemos expresar aún de otra manera el que la cualidad afectiva sea constituyente de la obra al mismo tiempo que del sujeto. Esta cualidad afectiva, que podríamos llamar también pensamiento, según dice Alain en su prefacio al álbum de Ingres, acerca «de un pensamiento extraño a nuestras palabras, inexpresable e incluso invisible, que está en la obra misma». Pensamiento si se quiere, pero en un sentido hegeliano: es el principio inmanente a la obra que se desarrolla en ella.

No hay que creer que se trata de una doctrina, de una tesis que preside la elaboración de la obra y que pretende expresarse a través de ella y verificarse en ella. Ya hemos encontrado este problema: el artista puede «tener ideas» religiosas o filosóficas, la obra no está a su servicio y su profundidad proviene de otro sitio. Las ideas sólo pueden entrar en juego si se encarnan según una doble metamorfosis: en primer lugar, la idea no es pensada por ella misma, sino vivida en el plano del hacer estético: si hiciéramos una psicología de la creación, tendríamos que volver sobre este punto difícil, para mostrar cómo el músico piensa con el piano, el pintor con sus pinceles, cómo, por lo demás, todo hombre piensa con palabras y no con ideas. No hace falta decir que el artista no piensa, como se podría tener la tentación de creer, cuando se le interroga y responde de manera evasiva o incierta, él piensa en cambio a su manera, la cual no es comunicable. Piensa en el objeto al no dejar de juzgar su obra a medida que la va haciendo, y ya este juicio escapa al profano; y si piensa más allá de este juicio inmediato, su pensamiento es captado todavía en la obra. Tiene una idea del hombre, o una *Weltanschauung*, así, por ejemplo, Rouault tiene la idea de la miseria humana, pero esta idea se expresa para él mediante la profundidad de los azules y de los púrpuras, o mediante lo borroso de sus trazos; sin que Rouault se diga: el rostro humano tiene algo de cómico, así que lo pinto de esta manera, sino que más bien encuentra que sólo se satisface plásticamente al dibujarlo de esta manera, y esto significa que tiene esa idea del hombre; lo bello es el juez y decide sobre lo verdadero. Pero hace falta para esto que lo verdadero esté arraigado en el hombre y esta es la segunda metamorfosis del pensamiento: sólo puede inspirar el hacer, e inspirarlo desde dentro, hasta el punto de confundirse con el gesto, si es verdaderamente interior al que lo hace, si se identifica con el artista, si se convierte él mismo en artista. La idea entonces anima a la obra, habita esta cualidad afectiva que es el alma de la obra y se puede decir que la cualidad afectiva es en la obra un pensamiento: que en toda obra hay una filosofía, un cristianismo amargo y ferviente en las pinturas de Rouault, una inclinación por el mundo sensual y a veces desafiante en la música de Debussy, y en el Partenón todo el platonismo, la inclinación por el orden y por la medida y también la exaltación de la luz, el sentimiento del

brillo de lo verdadero. Pero porque este pensamiento está, en efecto, encerrado en la obra, está en el estado de sentimiento y se comunica al sentimiento. Al reflexionar sobre este sentimiento podemos intentar volverlo al estado de pensamiento, pero este pensamiento sólo está vivo en el artista al hacerse sentimiento.

Este pensamiento puede producir un mundo porque se encarna y se expresa por una cualidad afectiva. Pues un pensamiento por sí mismo no puede transformarse en un mundo; no hay un mundo de Spinoza como hay un mundo de Balzac o de Beethoven, hay una cosmología de Spinoza, que no es lo mismo; una teoría del mundo y no el sentimiento de un mundo; y esta teoría quiere dar cuenta del mundo objetivo, constituir la objetividad de este mundo, dando un valor universal a las proposiciones que lo definen (15). Mientras que una cualidad afectiva puede ser engrosada por un mundo, porque un mundo, en el sentido en que lo hemos entendido, es precisamente la respuesta a una cierta actitud, el correlato de la subjetividad que se manifiesta en la cualidad afectiva; y que no se manifestaría en un pensamiento a menos que este pensamiento lo impregnara totalmente, en cuyo caso sería precisamente sentimiento: Lo que no significa que el pensamiento pierda toda virtud de objetividad, puesto que está precisamente a la base de un mundo, pero al mismo tiempo expresa el sujeto que lo lleva y lo vive, hasta el punto de que su verdad es, en primer lugar, la verdad de este sujeto (pero veremos que esto no le impide ser absolutamente verdadero, aunque según unas normas que no son las de la objetividad).

Pero una trampa nos acecha: hablamos del mundo del sujeto y estamos siempre tentados de decir que el sujeto es constituyente. Es la trampa del idealismo, contra la que Kant estaba siempre en guardia, y contra la que han de prevenirse nuestros análisis de la forma en la percepción estética, y que aún hay que evitar. La reflexión estética parece precipitarnos sobre ella cuando consideramos la subordinación de la obra a su autor, y al contrario, alejarnos cuando consideramos la autonomía del objeto estético delante del espectador. Pero las cosas no son tan sencillas, pues en el análisis del espectáculo parece que el objeto estético es siempre un objeto percibido, solidario del espectador en su mismo ser, e inversamente, en el análisis de la creación parece que la obra no es solamente el acto del artista, sino el artista el acto de la

obra. El idealismo desconoce la complejidad de esta relación del sujeto con su mundo, cuando lo interpreta subordinando el mundo al sujeto, la naturaleza al conocimiento o el medio al ser vivo. Diciendo que lo cosmológico y lo existencial sólo son dos aspectos de un mismo *a priori*, dejamos de afirmar esta subordinación. Pero ¿a qué precio? Hay que decir que la cualidad afectiva a la que pertenecen estos dos aspectos es anterior a la vez al sujeto y al objeto, que los constituye a los dos. Y esto puede explicarse de dos maneras.

En primer lugar, la noción de un mundo del sujeto debe invertirse y compensarse con la noción de un sujeto del mundo. Mundo y sujeto deben estar en igualdad: si insistimos, como lo hemos hecho, sobre la cualidad afectiva como cualidad del mundo para un sujeto, es importante no olvidar que también es cualidad de un sujeto para un mundo; o sea, del mismo modo que un mundo es exigido por un sujeto, que es sujeto al referirse a un mundo, igualmente un sujeto es exigido por el mundo que es mundo al tener un testigo. El autor se expresa a través del mundo de la obra, pero dicho mundo se expresa también a través del autor. ¿No es esto lo que entendemos cuando decimos que hacía falta tal autor para que apareciese tal aspecto del mundo, que hacía falta Giraudoux para que se revelara el mundo de Giraudoux, o Racine para un mundo raciniano? Sin duda esto significa que Racine inventó el mundo raciniano, pero quizás también que el mundo raciniano creó a Racine. ¿Y no es esta impresión la que recibimos al recoger las confidencias de algunos artistas que parecen haber sido llamados y apremiados por una verdad que no les pertenece; de la que ellos eran los testigos e incluso los mártires? Sin duda, todavía esta verdad era su verdad y hay una verdad de lo raciniano porque Racine es verdadero; pero también fue necesario que Racine fuera verdadero porque había una verdad de lo raciniano que tenía necesidad de Racine. Una vez más el acto creador no debe llevarnos a error: si nos induce a darle la primacía al sujeto, hay que invocar inmediatamente una primacía inversa para el objeto; y el mismo artista nos lo autoriza cuando se encomienda a la inspiración: Confesar que algo actúa en él cuando él actúa, es decir, que está al servicio de un cierto mundo que quiere encarnarse en una obra a través de él. Y si el ejemplo del artista nos invita, con todo, a privilegiar al sujeto, podríamos invocar al espectador. Que sea

exigido por la obra, como hemos dicho, significa que, en un cierto sentido, la obra sólo existe a través del público que la concretiza y reconoce, pero también que se impone al público como se impone a la percepción y que el público no existe si no es por ella.

De la misma manera que lo raciniano crea a Racine, la obra de Racine, o sea, aún lo raciniano, crea a su público. Y esta es la razón por la que, antes que decir que un público tiene una obra, como se dice que el sujeto tiene su mundo, se dice que la obra tiene su público: parece que el público emana de la obra, la prolonga y explicita, y así, pues, parece que sea lo cosmológico lo que tenga la iniciativa de relación con lo existencial. Pero, realmente, se debe negar la iniciativa tanto a uno como a otro, puesto que también, inversamente, el público hace la obra, siendo sólo reconocida dicha obra si encuentra una conciencia que se iguale a ella, si alguien acierta a expresarse en ella, o, por lo menos, encuentra en ella una expresión de sí mismo.

Pero debemos ir más allá. Si la cualidad afectiva, en tanto que *a priori*, es a la vez cosmológica y existencial, sin que ninguno de estos dos aspectos tenga la primacía o la iniciativa respecto al otro, debe ser considerada como anterior a la especificación de estos dos aspectos. Si Racine y el mundo raciniano están en igualdad es porque ambos están subordinados a una cualidad afectiva que nos atreveríamos a llamar pre-raciniana. Seguramente, el *pre* no debe ser entendido en sentido cronológico ni tampoco lógico; nos invita solamente a poner el acento sobre la *a prioridad* de la cualidad afectiva, a intentar considerarla al margen de lo que ella constituye, al igual que se ha considerado al mundo expresado independientemente del mundo representado, o el prejuicio existencial independientemente del sujeto. Ahora bien, de esta realidad original de la cualidad afectiva, donde lo que pertenece al objeto y lo que pertenece al sujeto es indiscernible todavía, podemos hacernos una idea por lo que hemos dicho de la expresión. La expresión es, en efecto, lo que revela la cualidad afectiva como total e indiferenciada (16); es anterior a la distinción de alma y cuerpo, de interior y de exterior; el contenido y el continente no son discernibles y una cierta melodía representa la ternura sin que haya que establecer una relación entre las notas como realidad musical y la ternura como realidad espiritual; igual que la palabra tiene un sentido antes de ser capta-

da como realidad fonética y antes de distinguir el fonema del semantema, el objeto estético tiene un sentido antes de aparecer como objeto material o como objeto significante: este sentido, que se da inmediatamente a través del signo, es la cualidad afectiva. Pero ser anterior a la distinción entre interior y exterior es también ser anterior a la distinción del sujeto y del objeto, porque lo interior remite a un sujeto y lo exterior a un objeto. La ternura es una cualidad a la vez de Mozart y de su melodía, como, en la madre que sonríe al niño, lo es a la vez de su alma y de su rostro. El autor aparece así inmanente a su obra solamente porque hay un estado primero de la expresión donde no hay aún ni obra ni autor, donde se revela algo que puede aplicarse igualmente a la obra que al autor. Y por este motivo hemos podido decir que lo afectivo estaba en la obra misma, tanto como en el espectador en el que repercute: el sentimiento está en el objeto tanto como en el sujeto, y el espectador lo experimenta porque la cualidad afectiva pertenece también al objeto.

Vemos aquí que nuestra reflexión toma un giro ontológico, el sentido lógico del *a priori* cae en lo ontológico, la condición de posibilidad se convierte en una propiedad del ser: el *a priori* puede ser, a la vez, una determinación del objeto y una determinación del sujeto, solamente porque es una propiedad del ser que es anterior, a la vez, al objeto y al sujeto y que posibilita la afinidad del sujeto y del objeto. Si no, esto nos llevaría o al idealismo, que al subordinar el objeto al sujeto da al *a priori* un sentido puramente lógico, o al realismo, que al subordinar el sujeto al objeto, pierde el sentido mismo de *a priori*. Tendremos que seguir el camino que aquí se nos abre: el objeto, tal y como lo invocamos ahora, para mostrar su solidaridad con el sujeto, no es aún, en suma, más que el mundo del objeto estético; pero habrá que darle la penitud de su sentido: es también lo real. La experiencia estética será entonces la ocasión para reflexionar sobre la concordancia entre el hombre y lo real (17). En otras palabras, al hablar de la identidad de lo existencial y de lo cosmológico, habrá que dar a lo cosmológico toda su densidad de sentido, y por lo tanto, al aspecto cosmológico del *a priori* como constituyente: la cualidad afectiva no constituye solamente el mundo de la obra, que es el mundo del autor, sino que se dirige también a lo real; de manera que la identidad de lo cos-

mológico y lo existencial no designa solamente el estatuto del mundo estético, sino que también plantea, a propósito de la experiencia estética, el problema del ser, o sea, de la posibilidad de un sentido (aquí afectivo) que el hombre (en este caso el artista y el espectador) descubre, expresa y, sin embargo, no fundamenta. Pero este problema sólo se podrá evocar si se puede extender lo cosmológico del mundo del objeto estético a lo real, o sea, cuando nos preguntemos cuál es la verdad del arte.

Sin embargo, podemos tratar aquí, muy escuetamente, la implicación ontológica de una teoría de los *a priori* a propósito de los otros *a priori* que hemos descubierto.

III. EL SIGNIFICADO DE LOS *A PRIORI* DE LA PRESENCIA Y DE LA REPRESENTACION

El significado del *a priori* adquiere, en efecto, toda su amplitud —si consideramos los *a priori* de la presencia y de la representación y si nos preguntamos lo que puede significar para ellos la consustancialidad de lo cosmológico y de lo existencial, de lo objetivo y de lo subjetivo, pues lo cosmológico designa aquí lo real y no simplemente el mundo inmanente al objeto estético. Sin duda, la experiencia estética está aquí todavía privilegiada porque el objeto estético, hecho por el hombre y para el hombre, se presta fácilmente, por las cualidades que lo constituyen como objeto conocido y objeto vivido, a los imperativos del conocimiento y del uso vital. Pero demos al problema, por un momento, toda su amplitud, desbordando el caso privilegiado de la estética (18). ¿Podemos hablar aún aquí de una unidad del *a priori* anterior a sus dos aspectos?

Respecto a la representación, parece que estemos autorizados a hacerlo, porque en el fondo se trata de volver a enunciar la posibilidad de la subsunción: problema que estuvo siempre presente en el pensamiento de Kant en la medida en que siempre se preocupó por escapar al idealismo. Pues decir que el entendimiento impone sus leyes a la naturaleza (19) es todavía subordinar el objeto al sujeto. Ciertamente, «todos los fenómenos posibles en tanto que representación pertenecen a

toda la posible conciencia de sí mismo» (20); es por esto por lo que están asociados y por lo que es posible una «afinidad de lo diverso». Pero ¿sera suficiente decir que la afinidad empírica «sólo es una simple consecuencia de la afinidad trascendental de lo diverso»? Pues, ¿de dónde proviene que lo dado se pueda asociar, que pueda ser reproducido y vinculado a un conocimiento? Kant planteó el problema de manera decisiva cuando mostró que «si el cinabrio fuera a veces rojo, a veces negro, a veces ligero, a veces pesado; si un hombre se transformara a veces en un animal, a veces en otro; si la Tierra en un largo día se cubriera o de frutos, o de hielo y nieve, mi imaginación empírica no podría nunca encontrar la ocasión para recibir en el pensamiento el cinabrio pesado con la representación del color rojo... no podría tener lugar ninguna síntesis empírica de la reproducción» (21). Ciertamente, la síntesis empírica sólo puede reconocerse por la síntesis reproductiva de la imaginación «que pertenece a los actos trascendentales del espíritu» sobre la que Heidegger ha insistido justamente. Pero hace falta también que esta facultad trascendental de la imaginación, que se ejerce sobre una intuición sensible y no intelectual, es decir, ésa a la que el objeto es dado, encuentre una complicidad en lo dado de la intuición: para pensar en la identidad del cinabrio a través de sus diversas apariencias hace falta que mi pensamiento esté de acuerdo consigo mismo, pero hace falta también que el cinabrio sea fiel a sí mismo, que lo dado no sea desconcertante, en el sentido que Poincare decía que no habría química si hubiese un millón de cuerpos simples. Dicho de otro modo, es necesario que el objeto trascendental, que es la «unidad formal de la conciencia en la síntesis de lo diverso de las representaciones» (22), acierte a encarnarse en un objeto empírico que se preste a la unificación; y esto es lo que expresa el principio de finalidad. La idea de una especie de armonía preestablecida entre el pensamiento y el objeto, que Kant negaba en el último apartado de la *Deducción trascendental*, acaba por admitirla en la *Crítica del juicio:* «Sin duda, el entendimiento está *a priori* en posesión de leyes generales de la naturaleza sin las cuales ésta no podría ser el objeto de una experiencia cualquiera; pero necesita, además, sin embargo, una cierta ordenación de la naturaleza respecto a sus reglas particulares» (23). Ciertamente, el principio de finalidad sólo es regulador, es «un principio subjetivo del juicio», pero

jeto estético está hecho para el cuerpo y pide ser usado como lo hace el cuerpo. Esto ya es verdadero para los objetos fabricados y, sobre todo, para las herramientas para las que Leroi-Gourhan ha mostrado que, bajo sus más primitivas formas, están subordinadas al operador orgánico (31); el medio técnico es un medio para un comportamiento y responde a estos *a priori* que son el ver, el coger, el levantar, el desplazar. Pero esto también es verdadero para el objeto estético, que requiere del cuerpo una cierta actitud y un cierto uso. Pensemos, una vez más, en la catedral que marca la medida de los desplazamientos y la actitud del individuo, en el cuadro que guía su mirada, en el poema que disciplina su voz. La relación de la obra con el que la ejecuta y con el espectador, en la medida en que es también ejecutante, nos muestra la afinidad del objeto con el *a priori* vital. Y aún más, la experiencia estética sugiere, quizá, que hay en el objeto una especie de complicidad y una respuesta a la vida que nos arrastra, porque él mismo es un producto de esta vida que atraviesa al artista y al universo.

Pero no podemos insistir más en ello (32). Al evocar los *a priori* de la presencia y de la representación hemos querido dar solamente una garantía a la idea de una significación ontológica del *a priori*: es común al objeto y al sujeto sólo porque los fundamenta a los dos, porque pertenece esencialmente al ser. En el fondo, este paso de lo *a priori* a lo ontológico ha de darlo toda filosofía desde el momento en que no se satisface con un idealismo más o menos fácil, es decir, que no se contenta con oponer el plano del objeto y el plano del ser y que no reduce los *a priori* a ser la condición simplemente subjetiva de la captación del objeto. Unicamente algún tipo de parentesco con lo real posibilita al hombre estar en el mundo. El hombre sólo puede mantener con lo real esas relaciones que integran la presencia, la representación y el sentimiento si su alteridad con lo real no es radical, si los *a priori* son comunes a ambos y quedan investidos por ello de una dignidad ontológica.

Para verificar esto en la experiencia estética deberemos pasar por el examen de la verdad del objeto estético, es decir, de la relación entre lo cosmológico y lo existencial, cuando lo cosmológico no designa ya el mundo del objeto estético, sino el mundo real: ¿El *a priori* afectivo sigue siendo un *a priori* para el mundo real? Pero hemos de considerar

antes otro aspecto —el tercero— del *a priori*, según el cual es él el mismo conocido *a priori* y que nos planteará otro problema: el de la posibilidad de una estética pura.

NOTAS

(1) *La terre et les rêveries du repos*, p. 299.

(2) ¿Y para los objetos que el arte no ha convertido? Este es todo el problema de lo bello natural. Decimos solamente que deben ser estetizados de alguna manera, al menos por nuestra mirada; y por ello Bachelard puede escribir: «A nuestros ojos, el árbol es un objeto integrante: es normalmente una obra de arte».

(3) Se podría acusar de idealismo a Bachelard por la importancia que otorga a la imaginación: se declara a favor del soñador y no de las cosas; pero, en última instancia, ¿no se declara el soñador a favor de las cosas? Bachelard sabe muy bien que la misma ciencia comienza con el sueño, sin prejuicio de denunciarlo a continuación.

(4) Scheler define también el *a priori* como carácter de un conocimiento; pero de un conocimiento intuitivo, cuyo contenido es «un fenómeno», es decir, donde lo dado y lo apuntado convergen absolutamente (*Der Formalismus*..., p. 46). Y el *a priori* define también el objeto por sus «intuiciones materiales».

(5) Ed. Hachette, p. 69.

(6) Este último punto será tratado en el capítulo siguiente.

(7) *Prolegómenos*, p. 92.

(8) Nosotros no decimos: tal obra es bella, porque no se trata de juicios de valor, sino de juicios de experiencia, ya que expresan el aspecto del mundo que revela el sentimiento.

(9) *Der Formalismus in der Ethik*..., p. 15. Scheler invoca precisamente el ejemplo del objeto estético: un cuadro deja de ser un bien, una *Wertding*, y se queda en cosa cuando sus colores están desdibujados. Sin embargo, la elección de este ejemplo no autoriza a identificar valor y cualidad afectiva.

(10) Ib., p. 13. En lo cual Scheler no está muy lejos de la cuestión que plantea Kant en los *Prolegómenos* para introducir la idea de *a priori*: «¿Cómo puede preceder la intuición del objeto al objeto» (p. 56).

(11) Si nos hiciera falta buscar un padrinazgo en la filosofía clásica para este *a priori* existencial invocaríamos, antes que el carácter inteligible según Kant, que es la opción intemporal de un sujeto todavía trascendental y no concreto, la esencia singular según Spinoza, que une el sujeto a su cuerpo, en todo lo que él es, y que sin embargo no deja de ser eterna porque es verdadera en Dios.

(12) Minkowski, *Vers une cosmologie*, p. 191.

(13) Y no es indiferente que se pueda invertir la proposición y decir: la serenidad es Mozart. Porque eso significa, como veremos, que este *a priori*, con todo lo subjetivo que puede ser, es en cierto sentido universalizable, y puede constituir por ello el objeto de una estética pura.

(14) En la medida en que el *a priori* es aun factor de objetividad no es necesario prodigar los criterios kantianos de universalidad y necesidad como hace Scheler, bajo el pretexto de que tienen una significación lógica que no podría convenir a una mirada apriorística: el *a priori* es, para la intuición que lo capta, según Scheler, «un hecho», verdadero en tanto que hecho, cuya necesidad está subordinada, en todo caso, a la verdad y al cual la universalidad no añade nada, puesto que basta con que sea experimentado co-

mo tal, sin tener que esperar nada de una ratificación lógica (o. c., p. 71). Pero si la necesidad y la universalidad no pueden revestir un sentido lógico cuando se trata del *a priori* existencial y no del *a priori* en tanto que es conocido *a priori*, pueden tener un sentido ontológico y designan entonces la estructura de lo que está constituido por este *a priori*; si el *a priori* no es lógicamente necesario y universal, otorga al menos una necesidad y una universalidad de hecho al objeto estético. Para él, el mundo de este objeto adquiere una cohesión interna y se convierte en un universal, esta vez en el sentido hegeliano de la palabra. Ya no es por referencia a un juicio pronunciado desde fuera, sino por referencia a su ser mismo —y si se quiere, todavía en términos hegelianos, a la manera en que es juicio, mediante la cual se afirma y se juzga el mismo al afirmarse— como se le pueden aplicar los criterios kantianos.

(15) Sin embargo, es posible que se hable de un mundo de Spinoza, si es cierto que Spinoza, como todo filósofo, haya querido decir algo que no haya logrado decir plenamente y haga falta comprenderlo no sólo según la letra de su discurso, sino asociándose a su esfuerzo, asumiendo sus sobreentendidos, tratando de coincidir con su propia intención, en resumen, por el sentimiento. Es dar entonces a la filosofía el *status* del objeto estético. ¿Hay que llegar hasta ahí? Quizás, pero a condición de aceptar estos dos corolarios: por una parte, esta conversión de la filosofía en obra de arte no es una promoción, sino una *degradación*, atestigua la impotencia de la reflexión para llegar hasta el fin de su empresa y escapar al subjetivismo. Por otra parte, todavía es la reflexión la que pronuncia esta degradación: sólo la filosofía puede reconocer la impotencia de la filosofía. Y por esta razón la filosofía no puede ser verdaderamente una obra de arte; sólo lo es contra su voluntad y nunca deliberadamente; no se propone como tal.

(16) ¿Existe contradicción en decir que la cualidad es un *a priori* si es revelado por la expresión? ¿No se define el *a priori* como lo que no puede darse en una experiencia? Pero, en primer lugar, el *a priori* sólo puede revelarse sobre el *a posteriori*, por lo tanto, a propósito de una experiencia. Y después la expresión no es una experiencia como lo es la percepción y el desciframiento de la apariencia, o, por lo menos, es una experiencia original.

(17) Y lo sería seguramente si consideráramos el objeto estético natural que es deducido en lo real.

(18) Ni que decir tiene que sólo podemos iniciar un estudio que exigiría desarrollos considerables; esbozamos solamente el contexto de un análisis de la experiencia estética.

(19) «Somos, pues, nosotros mismos quienes introducimos el orden y la regularidad en los fenómenos que denominamos Naturaleza, y no podríamos descubrirlos si no hubieran sido puestos originariamente por nosotros o por la naturaleza de nuestro espíritu» (*Crítica de la razón pura*, versión francesa de Tremesaygues et Pacaud, p. 163). Lo que autoriza a B. Russell a decir, un poco deprisa, que la revolución copernicana de Kant es una «contrarrevolución ptolemaica» (*Human Knowledge*, p. XI).

(20) Ibid., p. 141.

(21) Ibid., p. 133.

(22) Ibid., p. 138.

(23) *Crítica del juicio*, p. 24.

(24) Por lo demás, si la primera *Crítica* rechaza la idea de una finalidad es porque está ligada a la idea de que el *a priori* no es en nosotros «más que una disposición subjetiva para pensar», «una necesidad subjetiva arbitraria e innata en nosotros». Kant se preocupa por evitar el subjetivismo; la necesidad del *a priori* no es subjetiva, está en el objeto: «el efecto está unido a la causa en el objeto». Sin embargo, también dice que «los fenómenos y las leyes sólo existen relativamente en el sujeto..., en tanto que está dotado de sentido, o de entendimiento» (p. 164). El sujeto es, pues, privilegiado, aunque

sujeto no sea sinónimo de subjetivo. La necesidad del *a priori*, aunque se manifieste en el objeto, es así lógica y no ontológica: Kant no se instala en esa zona en la que sujeto y objeto son aún dos caras de un mismo ser, en donde el objeto es por el objeto, pero el concepto es dentro del objeto. La *Crítica del juicio* va por esta vía, pero hay que esperar a Hegel para llegar a completar la idea, y pensar, como intentamos hacerlo a nuestra manera, la identidad de lo lógico y lo ontológico.

(25) *Crítica de la razón pura*, p. 166.

(26) *Crítica del juicio*, p. 75.

(27) P. 73.

(28) Id., p. 36.

(29) Id., p. 35.

(30) *Le monde des valeurs*, p. 144.

(31) Y ya Alain, en particular en *Les Dieux*: «la escalera describe la forma del hombre...». Canguilhem, comentando el libro de Friedmann sobre *Les problèmes humaines du machinisme industriel*, muestra que actualmente constituye un problema reintroducir lo orgánico en la técnica e instituir una técnica de adaptación de las máquinas al hombre: «esta técnica aparece, por otra parte, en Friedmann como el hábil redescubrimiento de las conductas completamente empíricas por las cuales las tribus primitivas tienden a adaptar sus rudimentarios instrumentos a las normas orgánicas de una actividad a la vez eficaz y biológicamente satisfactoria, donde el valor positivo de apreciación de las normas técnicas se busca en las actitudes del organismo hacia el trabajo, luchando espontáneamente contra toda subordinación exclusiva de lo biológico a lo mecánico (*Cahiers internationaux de sociologie*, 1947, p. 129).

(32) Reservamos para un trabajo posterior el estudio de la articulación de estos *a priori*, de lo vital, de lo noético y de lo afectivo. Los hemos introducido aquí, a partir de una reflexión sobre la percepción estética: hemos privilegiado pues, todavía, implícitamente al sujeto. Pero si se sigue el camino que acabamos de indicar, hay que llegar a subordinar a la vez las actitudes del sujeto y los aspectos del objeto a un ser principal que los contiene y los produce. Y entonces es dentro de ese ser donde hay que buscar el motivo de la distinción y de la articulación de los tres modos: vital, noético y afectivo, donde tiene lugar cada vez la dialéctica del objeto y del sujeto.

CAPÍTULO II

EL CONOCIMIENTO *A PRIORI* DE LOS *A PRIORI* AFECTIVOS Y LA POSIBILIDAD DE UNA ESTETICA PURA

I. LAS CATEGORIAS AFECTIVAS

Las cualidades afectivas tienen, en efecto, otro aspecto que debemos ahora considerar. Constituyen unos *a priori* que somos, pero también que conocemos. Generalizando, lo que son los *a priori* corporales, intelectuales o afectivos lo sabemos ya siempre, y vivimos en esta ciencia anterior a toda adquisición. Los conocemos antes de toda experiencia según un conocimiento que puede permanecer implícito, incluso si es activo, pero que cuando se explicita se traduce por medio de proposiciones que fuerzan al asentimiento. En efecto, incluso si son indefinibles como hemos dicho de las cualidades afectivas, son sin embargo conocidos, y mediante un conocimiento que no se equivoca. De este modo los *a priori* de la presencia aparecen, en principio, como no captables: ¿Cómo hablar de la singular manera con la que un organismo singular, según su propia constitución, se relaciona con un medio, se instala en el, se adapta, vive y muere en él? Y sin embargo, sabemos reconocer inmediatamente a un ser vivo y comprender sus acciones. Y

sobre la base de este saber *a priori*, una biología y una psicología comprensivas, de las que Goldstein ha establecido el programa, pueden instituir una ciencia del comportamiento, mostrar cómo el ser vivo utiliza su cuerpo, según el modo en que utiliza el mundo, y enunciar los *a priori* corporales como comer, atacar, dormir, que son los esquemas de este uso. Del mismo modo, los *a priori* de la representación, en su raíz existencial, no pueden todavía ser conocidos; la intuición pura no es alcanzable porque sólo es la posibilidad de la intuición, la manera de abrirse el sujeto al «siendo»; por eso, los caracteres del espacio y del tiempo no pueden ser percibidos como lo que la mirada descubre, no se pueden nunca añadir y son anteriores a todo lo dado (1). Y los *a priori* del entendimiento, que son el fundamento de la posibilidad de juzgar, sólo pueden determinar la objetividad del objeto, de un objeto que sólo es su objetividad, de alguna manera pre-objeto cuya única propiedad es la unidad anterior a todo lo diverso: este acto fundamental al que responden, por el cual un sujeto abre, como dice Heidegger, «el horizonte de unidad» necesario a todo conocimiento, no es captable en sí mismo. Y sin embargo, por lo menos según su aspecto constituyente, estos *a priori* dan lugar a una ciencia pura cuyas proposiciones son apodícticas. Ocurre lo mismo con los *a priori* afectivos: tampoco son captables y, como tales, rinden justicia al sentimiento; y sin embargo, es necesario que los conozcamos antes incluso de que el sentimiento nos los revele, como conocemos el espacio antes que la geometría: si podemos sentir lo trágico de Racine o lo patético de Beethoven o la serenidad de Bach, es porque tenemos alguna idea, anterior a todo sentimiento, acerca de lo trágico, lo patético, o lo sereno, o sea, de lo que llamaremos desde ahora las categorías afectivas, que son respecto a las cualidades afectivas lo que lo general es respecto a lo singular y también lo que el conocimiento de lo *a priori* es a lo *a priori*.

Digamos seguidamente que es posible que estas categorías no puedan ser el objeto de una estética pura tan rigurosa como la geometría o la física pura; y lo mismo sucede con la biología pura: puedo muy bien no ver clara la cuestión del recuento o de la definición de *a priori* corporales, tales como la agresión, la nidificación, la búsqueda de alimento o de categorías afectivas como lo gracioso, lo alegre o lo trivial. Pero, después de todo, puedo no comprender nada de

geometría sin que mi incomprensión sea un mentís a su aprioridad, ni siquiera mi ignorancia, porque muchos hombres han vivido sin geometría y sin embargo el conocimiento superficial que tenían del espacio y del tiempo, esta geometría natural que está como a medio camino entre lo vivido y lo pensado, era ya, de alguna manera, necesaria y universal: necesidad y universalidad no son obligatoriamente el carácter de una ciencia completa, sino también el de un saber implícito, presente desde el momento en que escapamos a lo inmediato de lo vivido, desde que se habla y desde que hay un pensamiento bajo las palabras. Además, hoy sabemos, y en esto somos más kantianos que Kant, que esta ciencia pura está siempre por hacer, y que el saber inicial no se agota jamás. Por ello estamos autorizados a pensar que hay una estética pura, a la que nos referimos implícitamente cada vez que el arte nos revela una cualidad afectiva, pero que esta estética, presente en nosotros, quizá no está nunca definitivamente actualizada.

Ella ha tentado a menudo a los estetas. De hecho, si las categorías afectivas que esta estética enumera no han sido interpretadas como estamos intentando hacerlo, han sido identificadas e inventariadas bajo otros nombres, y podemos aquí encomendarnos a estas investigaciones. Tratan de lo que se llama unas veces categorías, otras veces esencias y otros valores estéticos: bello, sublime, bonito, gracioso, etcétera (y este *etcétera*, que se emplea muy a menudo, indica los límites de la reflexión que se contenta a menudo con confrontar los valores estéticos con otros valores, a falta de poder establecer el balance exacto). Esto es lo que llamamos categorías afectivas, y nos parece que este nombre es el más exacto. ¿Por qué, en efecto, hablar de valores como lo hacen las axiologías que no tienen ningún escrúpulo en integrar la estética? Lo bello sólo puede ser llamado valor a condición de que sea excepcional y de que, en vez de ser comparado a otras categorías, designe el privilegio que tienen algunos objetos de ser acertados, es decir, de expresar plenamente esta o aquella categoría, de manifestar irrecusablemente la verdad de un mundo. Lo bello es lo verdadero estético; en ello es un valor, pero aquello de lo que es verdad no es un valor. Y la categoría es solamente una afirmación, la afirmación y el asiento de un cierto mundo que la revela. Si se quiere, habría un valor en segundo plano porque este mundo es el mundo de un sujeto, que vale por y para

este sujeto, que es para él el mejor de los mundos posibles, o más bien el único mundo verdadero. Pero esto significa solamente que el valor está en el fondo del ser en la medida en que el ser es recíproco de un sujeto valorador y esto no es suficiente para definir al ser por el valor, y en este caso, tampoco basta para definir como valores las categorías que están a la base de los mundos expresados por el arte. Lo grotesco, lo bonito, lo precioso, son realidades, actitudes de un sujeto y caracteres de un mundo, no son valores (2).

Tampoco estaríamos de acuerdo con el término de esencias reflexivas, tal y como lo entiende E. Souriau: «Las esencias reflexivas del Ethos son posteriores a la realización de la progresión instauradora que ellas no dirigen. Son como el amor, proceden de una vuelta reflexiva y contemplativa hacia la obra... Son pruebas, controles *a posteriori;* no relaciones directas, ni leyes del acto» (3). Pues no nos parece que estas esencias sean solamente controles *a posteriori.* O, mejor dicho, lo son en la medida en que han tenido que ser elaboradas por la reflexión y proceden de un examen de la obra. Pero cuando se las considera en su estatuto original pierden este carácter reflexivo; y si las consideramos con dos caras, a la vez cosmológicas y humanas, como la cualidad afectiva de la que son la «idea» *a priori,* pierden su carácter de a posterioridad: designan lo que es inmanente a la obra, contemporáneo de su creación, este *a priori* existencial que inspira al artista porque es el artista mismo. Sería ciertamente absurdo, como dice E. Souriau en otro lugar, creer que la categoría es el objetivo del artista que se esforzaría por realizarla (4); el artista piensa de una manera totalmente diferente: en el objeto mismo que crea, juzgando sólo según sus gustos y sin pensar en una norma espiritual como podría serlo la categoría si se la propusiera como fin. Pero precisamente porque no piensa en nada parecido, ni sobre todo en él mismo como portador de este *a priori,* se expresa a sí mismo tal y como es; y él es este objetivo mismo, el «sentido» de la categoría; y no es posible que haga otra obra distinta, y la obra lo confirma cuando es auténtica, es decir, cuando la relación entre el autor y ella no es sólo de creación, como entre el artesano y el objeto que fabrica, sino de consustancialidad. En resumen, al igual que la cualidad afectiva, la categoría afectiva no es sólo el carácter de un mundo, sino también el carácter de un sujeto y lo uno y lo

otro indisolublemente. Por ello, cuando el artista se expresa a sí mismo al expresar a su mundo, la categoría afectiva es también «una regulación directa y una ley del acto» (5).

Y al ser una ley del acto, ella es también una ley de la obra. Por ello, Bayer, al examinar la obra, oponiéndose en esto, de acuerdo con Souriau, a la lección de Basch (6), encuentra lo que él llama las categorías estéticas, en las que otorga al objeto estético el máximo de objetividad y autonomía. Esta doctrina es tanto menos integrante en la medida en que obliga a afrontar las peores dificultades, es decir, a llevar el análisis al centro del objeto para discernir en él, puesto que es en sí mismo su propia ley, los tipos de equilibrio que justifican las categorías. No hay que extrañarse, por otra parte, de que la reflexión estética abandone el aspecto existencial de las categorías por su aspecto cosmológico, y se oriente hacia el mundo de la obra más que hacia el sujeto que se expresa en ella. De la misma manera que se reconoce al hombre por sus gestos más que por sus intenciones, así se le reconoce en su mundo más que en el *a priori* que le constituye: el noema es más accesible que la noesis. No es éste el mundo al que nuestro lenguaje se refiere más fácilmente, y en función del cual hemos dado nombre a la categoría humana; hay una palabra para expresar lo trágico como carácter del mundo, y no la hay para expresar el sentido de lo trágico como carácter del sujeto. Pero realmente lo que Bayer define no es el mundo de la obra, sino su estructura objetiva. Con ello asume una tarea indispensable, porque, como hemos demostrado, no hay duda de que el mundo de la obra tiene sus raíces en la estructura objetiva de la obra. Sin embargo, hay que distinguir esta estructura, cuya elucidación pertenece a la reflexión crítica, de la experiencia inmediata tal y como el sentimiento la conoce, y que apela a la categoría afectiva, y por esta razón distinguiremos las categorías afectivas de las categorías estructurales. Ya que la consideración de la estructura no es capaz posiblemente de rendir cuenta de la diversidad de categorías; por eso Bayer se atiene a la clasificación tradicional, aunque aporta los importantes matices que ya conocemos en el análisis de lo gracioso.

Pero el *a priori* que queremos evocar aquí no es el *a priori* en tanto que inmanente al artista y constituyente del mundo de la obra, sino que se trata del *a priori* en tanto que objeto de conocimiento, es decir,

la categoría afectiva bajo la cual se subsume la cualidad afectiva. Por lo tanto, habría que descubrirlo primero en el espectador del objeto. Y, en efecto, el conocimiento de la cualidad afectiva que revela el sentimiento es siempre un reconocimiento. Ante este mundo que revela el sentimiento no soy como un extranjero al que nada orienta en tierra desconocida: me parece saber ya lo que interpreto en la expresión; si el signo es inmediatamente significante, es que la significación se conoce antes de haber sido captada, de manera que todo aprendizaje no hace más que confirmar un saber anterior. El mismo hecho de que podamos explicitar el sentimiento, encontrar nombres para la cualidad afectiva que comunica, confirma la presencia de este saber. Esto no contradice a la fenomenología del sentimiento que hemos esbozado: dijimos que el sentimiento debía ser profundo para revelarnos la profundidad de una obra, y que hacía falta que nosotros mismos fuéramos también profundos; descubrimos ahora el aspecto trascendental de esta profundidad, de la que hemos mostrado el aspecto ontológico: no es suficiente que, para ser sensibles y receptivos, estemos equipados con nuestra propia experiencia; hace falta, además, que para comprender después de haber sido afectados, estemos equipados de ese saber que nos permita reconocer lo que sentimos. Pues, ¿cómo puedo expresar la cualidad afectiva sin recurrir a una categoría afectiva, y si dicha categoría afectiva no me resulta, ya, en cierto modo, conocida? ¿Cómo podría ser yo sensible a la expresión del objeto estético, desde que se me presenta, si no tuviera algún secreto parentesco cono ella y si no estuviera preparado para comprenderla? ¿Cómo sería inteligente el sentimiento si yo no tuviera también inteligencia? ¿Cómo percibiría los objetos espacio-temporales, dice Kant, y cómo sabría que todo es objeto espacio-temporal si el espacio y el tiempo no fueran dados *a priori*? Por lo mismo, ¿cómo podría interpretar una expresión y asegurarme de que ella es posible si no tuviera un saber anterior de lo expresado que no procede de la expresión y que es *a priori*?

Podemos, a continuación, invocar un doble testimonio de esta aprioridad: por una parte, que este saber es inmediatamente inmanente al sentimiento, y por otra, que no es el resultado de una generalización empírica. Que este saber sea el alma del sentimiento no quita al sentimiento nada de su capacidad de revelación. Sólo él nos abre al ob-

jeto estético como a un ser singular, sólo él nos pone en relación con este objeto, por encima de todos los problemas que suscita la reflexión y que alteran, o por lo menos retrasan, la experiencia de la comunicación. Pero el sentimiento no puede ser plenamente inteligente, ni el objeto estético reconocido —no decimos reflexionado— más que a la luz de este saber. El saber no enmascara el sentimiento, no debilita lo que hay de único en el objeto estético, ese matiz singular que experimento sin poder explicitarlo totalmente, según el cual el fervor amargo del Greco no es el fervor sereno de Rafael, o la pureza estremecedora de los *Cuartetos* de Fauré no es la pureza violenta del *Quinteto* de Franck. Pero es necesario, precisamente, que el fervor o la pureza me sean conocidas como categorías afectivas para que yo pueda experimentar la singularidad de estos matices. El saber no es, pues, posterior al sentimiento; no se trata de una reflexión sobre el sentimiento por la cual éste pasaría de un cierto estado de ceguera a un cierto estado de inteligencia, de una participación a una comprensión. El sentimiento es inmediatamente inteligente, es inmediato el hecho de que, en lo trágico de *Fedra*, reconozcamos lo trágico sin más, sintiendo que la palabra y la idea no agotan la atmósfera única de la obra. Exactamente como en Kant, no está dada en principio la sensación a la que se añadirían después las formas de la sensibilidad para hacerla significante, sino que percibimos los objetos espacio-temporales y pensamos en estos objetos como objetos inteligibles, todo al mismo tiempo. El *a priori* es contemporáneo del *a posteriori*, las categorías afectivas están presentes en el sentimiento. El saber que constituyen forma parte del equipamiento del yo profundo que es capaz de sentimiento. El sentimiento reanima este saber, y dicho saber hace inteligente al sentimiento. Lo que siento, lo que expresa el objeto estético, tiene un sentido, y puede ser identificado gracias a este eco que despierta en mí; y hay que decir que éste es el eco de un *a priori*, puesto que no es el resultado de una reflexión. Pues este saber no se presenta como una reflexión que vendría a añadirse desde fuera al sentimiento. Lejos de ser una reflexión y de dispensar por ello de la reflexión, tiene necesidad de ella: es en nosotros como una virtualidad fundamental en el orden del conocimieno y no de la acción, que el reencuentro del objeto estético y del sentimiento que éste despierta vienen a actualizar; o bien como una especie de sentido, un

sentido de lo humano y de sus modalidades afectivas, al igual que se habla de un sentido de las matemáticas o de la pintura, con la diferencia de que no se trata de algo distinto a una simple aptitud o a un gusto: se trata de una comprensión previa que hace que el sentimiento sea conocimiento. Pero esta comprensión previa necesita de la reflexión previa para explicitarse, y quizá sin llegar a hacerlo nunca definitivamente; es la materia de una reflexión, pero no reflexión ella misma. Y además, este saber no puede dispensarnos de la reflexión sobre el sentimiento, porque, por una parte, siendo inmanente al sentimiento, no le añade nada, y por otra, siendo general, no es enteramente adecuado al sentimiento que recoge la expresión singular de un objetivo singular: la categoría de lo trágico no cubre exactamente ese trágico singular que me revela *Fedra*, o el *Ecce Homo* de Rembrandt, o la *Oda fúnebre* de Mozart; clarifica el sentimiento que yo experimento ante la obra, lo hace inteligible, pero no lo agota.

En efecto, la categoría afectiva es general en cuanto que puede aplicarse a una pluralidad de cualidades afectivas singulares de las que no sabría captar el matiz exacto, pero de las que define por lo menos la nota fundamental. Sin embargo, y ésta es la segunda señal de su aprioridad, no resulta de la generalización, no surge de la confrontación entre diversas cualidades afectivas reveladas a través de diversas obras, sino que precede al sentimiento que tenemos de estas cualidades. Invocar lo trágico a propósito de *Fedra* no es buscar un común denominador para *Fedra* y otras obras de las que se dirá también que expresan lo trágico, sino que es comprender el mundo de *Fedra* a partir de una cierta noción ya presente, como una luz de la que disponemos para proyectarla sobre diferentes obras. Así, la cualidad afectiva define un mundo que, como tal, puede ser comprendido e introducido en un diálogo con los otros, pero que no puede ser clasificado según el género y la diferencia, como se clasifica una planta en una flora, o como se pretendió clasificar, en los primeros tiempos de la sociología, a las sociedades humanas, puesto esto sería debilitar su singularidad. La relación entre la alegría de Mozart y la alegría sin más no es igual que la relación entre la especie y el género, como tampoco lo es la relación entre el valor de don Quijote y el valor en general, o entre la humildad franciscana y la humildad en general. Veremos que la relación del

hombre con la humanidad se instituye en el seno del hombre mismo como representante de la humanidad; y si se piensa, esta relación es el descubrimiento de lo humano en el hombre. Por ello, lo general referido a lo humano no es lo mismo que lo general que se relaciona con las cosas y que comienza por imitar nuestra posible acción sobre ellas, porque ellas se ofrecen, en efecto, a nuestra acción; implica siempre una cierta idea de la totalidad humana, y el sentimiento del parentesco de todo hombre conmigo mismo. Y sobre todo, si es *a priori*, es decir, si esta idea del hombre se presenta antes de toda construcción de esquemas, siendo la prueba en mí de mi humanidad.

Pero antes de considerar un poco más detalladamente lo que es aquí la relación de lo singular con lo general, hay que decir que lo general no es algo abstracto, en el sentido de que no sustituye lo que hay de existencial en la cualidad afectiva por un esquema en el que lo humano quedaría oscurecido; el sujeto concreto que califica a la cualidad afectiva se convierte en la categoría en un sujeto impersonal, pero que es todavía concreto, es decir, capaz de profundidad; lo general no destruye lo que es esencial en lo singular. Y en efecto, si las cualidades afectivas se relacionan a la vez con el sujeto y con el mundo, instituyendo entre ellos más que una relación de subordinación una indeclinable solidaridad, hay que decir lo mismo de las categorías afectivas. Suponen siempre una doble referencia a un mundo y a un sujeto, y al mundo concreto de un sujeto concreto, con la única diferencia de que lo concreto no está todavía encarnado y figura como un concreto posible. Lo horrible, cuya idea puede resurgir en mí por un cuadro de El Bosco, un capitel románico o un poema de Baudelaire, es, al mismo tiempo, un carácter del mundo muy difícil de definir por otra parte —«era durante el horror de una profunda noche...»—, y una situación que alguien debe vivir, igualándose a ella, sufriéndola o desafiándola: la carroña no es horrible para la mosca, sino para el hombre, que se escandaliza de la muerte y que tiene conciencia de vivir. Lo horrible es también que un hombre viva lo horrible, como en las pinturas del infierno realizadas por los primitivos flamencos: estos hombres entregados a los demonios no son sólo elementos o víctimas de lo horrible, horribles ellos mismos, sino que son también los testigos: en ellos es donde se realiza lo horrible, como Edipo cuando se revienta los ojos

para no verlo más. En la tragedia griega hay un elemento que lleva la categoría afectiva en la que el mundo de la obra encuentra su correlato: se trata del coro. Lo mismo que el donante en los cuadros de la Edad Media; la serenidad de una *Anunciación* es serenidad en el (7). Así, las categorías afectivas son, por una parte, aspectos del mundo: mundo de las cosas y mundo de los hombres, pues los hombres son, lo mismo que las cosas, grotescos, inocentes o trágicos, y podrán, igual que las cosas, concretizar ese mundo: pues el mundo que designan las categorías no está todavía poblado, es un mundo anterior a las cosas y a los hombres, anterior a la discriminación de un sentido figurado y un sentido propio, como el mundo de Rameau es el mundo de la elegancia y de la gracia, que se especifica después en los jardines a la francesa, los minués de los cortesanos o los corros de los pastores adornados con cintas. Por esto, cuando pienso en el «preciosismo» puedo captarlo, lo mismo en la grácil suntuosidad de una orquídea que en las líneas sutiles del Erecteion o en las conversaciones del Hotel de Rambouillet; así como puedo percatarme de la inocencia, lo mismo que Peguy en los retozos de los gamos en el paraíso terrestre, en el rostro de un niño al que la vida todavía no ha marcado, o en una escena de vendimias como en la Nouvelle *Héloïse*. El hombre es, pues, aquí elemento del mundo expresado por la categoría, y no conciencia de este mundo, como en una novela los personajes y todo el mundo representado son elementos del mundo expresado; en tanto que él es captado en el mundo, yo puedo experimentar respecto a él sentimientos muy diversos, admirando al hombre que subsiste en un mundo trágico, compadeciendo al que sucumbe en un mundo cruel. Pero con ello no conozco aún una conciencia que sea capaz de inventar ese mundo, de ser ese mundo, como Mozart es la alegría del mundo de Mozart.

Y precisamente la categoría afectiva es, por otra parte, una dimensión de la conciencia recíproca de la dimensión de un mundo. Además de general, ella es también existencial: al igual que el mundo de la obra hace referencia al autor, el mundo que califica las categorías apela a una conciencia, de la cual es el correlato; y es como un autor impersonal: el creador personal se hace espectador absoluto que asume y lleva en él el sentido del espectáculo. Así, la idea del mundo como trágico supone una conciencia, que no vive lo trágico como su destino, a la

manera del héroe para el que lo trágico es una situación, sino que lo siente porque es para ella un espectáculo, a la manera del coro de la tragedia. La categoría expresa, pues, un cierto modo de abrirse al mundo, un cierto «sentido»: existe un sentido de lo trágico y de lo grotesco, como existe un sentido del olfato o del tacto; y este sentido es constituyente: el mundo de lo trágico se desvanece desde que cierta mirada ya no descansa en él, como el mundo de la inocencia en cuanto Lovelace lo mira, o el mundo de la afectación desde el momento en que un campesino del Danubio se le acerca, e inversamente; estos mundos aparecen como irrecusables y verdaderos tan pronto como la conciencia se acuerda de ellos, como es verdadero el mundo del artista si el artista es verdadero. La única diferencia es que aquí se trata de una conciencia impersonal, la conciencia de un artista posible que está en la imagen del artista real; o, si se prefiere, es una estructura posible del sujeto que puede ser conocido implícitamente al margen de toda referencia a un sujeto, como la dirección de una mirada pura, yo diría casi el acto puro que hace surgir un cierto mundo. Se tata de una posibilidad humana entre otras; y si la psicología, como dice Sartre, «utiliza sin decirlo la esencia *a priori* del ser humano» (8), quizá esta esencia resida en desmultiplicarse en posibilidades esenciales asignables *a priori*, mientras que la emoción no puede conocerse *a priori*, porque es la reacción concreta de un sujeto concreto, y, sobre todo, porque es una actitud secundaria, procedente de cierto prejuicio fundamental de la persona que es la sensibilidad para tal o cual cualidad afectiva, no siendo prejuicio ella misma (9). A los sentimientos que expresan las categorías afectivas, por el contrario, podemos llamarles categorías humanas, cuando las emociones no son más que accidentes; estas categorías son los *a priori* existenciales, en tanto que conocidos ellos mismos como *a priori*; designan las actitudes fundamentales de la persona, en tanto que ésta se refiere a un mundo al que es sensible.

Así, al igual que los *a priori* afectivos del objeto estético son, al mismo tiempo, existenciales, las categorías afectivas son también categorías humanas; el saber *a priori* de los rostros del mundo es un saber *a priori* de las actitudes del hombre; conocemos al hombre y al mundo indisolublemente, como conocemos a la obra y a su autor.

II. LA VALIDEZ DE LAS CATEGORIAS AFECTIVAS

Pero hemos de tener en cuenta, además, que la categoría es general; es la idea de un mundo y de un sujeto impersonales, mientras que el sentimiento se despierta en presencia de un mundo y de un sujeto singulares. ¿Cómo es posible, pues, que lo general se aplique a lo singular, que lo singular nos evoque lo general que él clarifica? ¿Cómo hace que podamos reconocer la obra singular por la categoría, conocer el hecho por la idea? El problema no plantea dificultades mientras nos atenemos al orden del hecho, y a que la idea es un instrumento para captarlo: el intelectualismo da cuenta de la forma en que la idea capta el hecho y del carácter del hecho, que siempre es la otra cara de una idea. Tampoco hay dificultad si nos adherimos a un conceptualismo, si la idea es de lo general a partir de lo individual. Pero aquí no ocurre nada parecido: lo singular estético no es ni un hecho subordinado a una idea ni un individuo subsumible a un género; o, por lo menos, sólo me parece así si me detengo, siguiendo una reflexión objetivante, en sus generalidades, sin llegar a lo que es en sí mismo, ya lo considere como un objeto tomado de una historia y explicable según ciertas leyes, ya lo considere como producto de una técnica que lo sitúa en un género. Lo propio del objeto estético es ser esencialmente singular, como lo subjetividad que lo ha creado y a la que refleja. Tenemos un testimonio indirecto de ello en el afán innovador que anima a todo artista; como dice Hugo en su *Shakespeare*, no se trata de recomenzar las obras maestras, es preciso hacer algo distinto; la admiración por los maestros, la fidelidad a un tradición no eximen de crear. Pero si, de hecho, el artista crea, ello no significa que ceda al imperativo del inconformismo ni que quiera ser original a cualquier precio. Significa que él es él mismo, y que frecuentar a los maestros le induce incluso a ceder a su propio genio (10). La obra de arte es, pues, como la persona, irreductible a la cosa o al hecho, porque participa de su autor. Es lo único, o, como dice Jaspers de la *Existenz*, la excepción. Pero entonces, ¿cómo se la puede juzgar desde la categoría que desborda lo singular? ¿Cómo puede ser general lo humano? Este problema ontológico también se la plantea a la filosofía, cuando es una filosofía del sujeto, cuando hace del individuo un ser fuera de serie, individualizado por su libertad y no

por la materia. ¿Cómo podría haber un símil de libertad que permitiera al filósofo decir nosotros? (11). La solución debe ser la misma para la estética y la filosofía, y hay que buscarla por dos caminos. Por una parte, si observamos lo conocido, es preciso señalar que lo singular lleva en sí lo general para autorizar el empleo de las categorías que tienen un alcance general; y la analogía estructural, que eventualmente podemos descubrir entre ciertas obras, como las ciencias humanas la descubren entre los hombres, no será más que una consecuencia de esta afinidad ontológica por la cual la obra o el individuo participan de una categoría, y por ello, de lo universal humano. Y por otra parte, si observamos al que conoce, deberemos mostrar que estas categorías sólo son válidas por su condición de *a priori*, porque el hombre lleva en sí originalmente la idea del hombre, y porque ellas constituyen al mismo tiempo un saber de tipo especial, preconceptual, y digamos virtual; de forma que su misma indeterminación las hace aplicables a lo singular, y cuando la reflexión pretende explicitarlas corre continuamente el riesgo de perder algo de su virtud. Veamos, pues, estos dos puntos, y en primer lugar cómo la obra singular asume lo general.

En principio, tenemos la tentación de decir que la obra es general en tanto que pertenece a un género, es decir, según la materia y el hacer. Pues es necesario, sin duda, que la creación, e incluso esa creación secundaria que es, para alguna obras, la representación o la ejecución, esté sometida a reglas; y estas reglas son generales: elaboran el material indispensable de la obra, objetivo y consagrado por una larga tradición, y definen los posibles usos de este material. Sólo hay técnica de lo general, y no hay arte sin técnica, incluso cuando esta técnica es superada a cada instante por el genio que la utiliza. Es bien sabido que el verdadero artista nunca desprecia las reglas, e incluso cuando inventa algunas para su uso personal tienen un carácter de generalidad; si inventa un nuevo género, se tratará todavía de un género, no sólo porque esta invención será imitada y creará una tradición, sino también porque la operación constructora en tanto que tal, debido a las fórmulas que emplea, por lo que supone y lo que excluye: azares, distracciones, improvisaciones, en resumen, por todo lo que comporta de oficio, es diferenciable y repetible. Y de modo similar el objeto que pro-

duce, que puede subsumirse bajo un concepto, que se incluye en una clase, se ofrece a la imitación y a la inducción: por eso resultan posibles una historia de las artes y una cultura.

Pero no reside ahí la generalidad propia de las categorías afectivas. Además, este carácter de generalidad surgido de la fabricación no es lo que aparece cuando contemplamos al objeto estético en sí mismo; lo que descubrimos en tal caso es la singularidad de su expresión, y el artista ya no es para nosotros el que ha fabricado el objeto, sino el que se ha expresado en él y nos invita a su mundo. Si la fabricación está concertada, esta expresión es natural, la obra expresa espontáneamente a su autor, o la parte de su autor que identificamos en ella, el *a priori* a la vez existencial y constituyente, que se revela más allá de lo que hay de general en la obra (12).

¿Se puede hablar verdaderamente de expresión al nivel de la generalidad del género? El género tiene, sin duda, un carácter propio; la epopeya es heroica, el fresco es majestuoso; la elegía es elegíaca: el mismo lenguaje nos invita a calificar al género por una cualidad afectiva o la cualidad afectiva por un género. Pero esto no es toda la expresión de la obra, no es la cualidad verdaderamente singular que hace que un «allegro» de Mozart no se parezca a un «allegro» de Beethoven ni una comedia de Molière a una comedia de Musset. Esta cualidad general es únicamente lo que esperamos, lo que prefigura nuestra elección, lo que nos permite prepararnos y seguir, orientarnos en relación a algo reconocible; y esta advertencia, que suscita la anticipación, ha de parecernos necesaria si pensamos en la atención que requiere el objeto estético y en lo fácil que es perder pie, como sucede frente a un nuevo objeto. Pero, en fin, esta cualidad general no es lo que nos sorprende y nos posee; es la revelación de un universo singular que resume una cualidad singular.

El conocimeinto general, que invocamos, debe ser buscado en los parajes de esta revelación. Y, efectivamente, hay algo general en el corazón de lo singular, como una dimensión de la existencia humana y de sus obras, que hace posible una humanidad, y también una verdad de esta humanidad. Queremos decir que para el hombre existe una cierta forma de ser que lo hace semejante a los demás. Lo que opone a los hombres es lo que les desfigura, todas las vicisitudes que les determi-

nan, que llenan de arrugas un rostro y de dobleces un carácter; los hombres difieren en la medida en que son el producto de circunstancias y de historias diferentes; difieren en lo que tienen de superficial. Y a menudo, cuando quieren distinguirse, ponen el acento sobre estas diferencias, ratificando así las necesidades que han pesado sobre ellos. Es cierto que hay otra raíz, más profunda, de la personalidad, que hace de cada uno un ser irremplazable. No podemos decir de ella, sin descalificarla, que es como un destino; del mismo modo, si la atribuimos a la libertad, renunciamos a configurarla en términos míticos, como la elección de la suerte que relata Er, o casi míticos, como la elección del carácter inteligible o del proyecto existencial. Esta parte de nosotros mismos, nuestra naturaleza mas profunda, es al mismo tiempo verdaderamente destino y libertad. Y este yo profundo, (13) que se expresa en la obra de arte, es el que la cualidad afectiva de la obra resume y manifiesta, desplegando el mundo del que es alma y correlato. Así, es posible que cuanto más profundamente seamos nosotros mismos, más cerca estemos del otro. Esto no sólo significa que estemos entonces en condiciones de comunicar con él, de ser para él un confidente o un modelo, sino incluso que somos consubstanciales y semejantes a él: reencontramos en nuestro propio interior a la humanidad. Si precisamente la idea de humanidad tiene un sentido, es ante todo comprensivamente, porque cada hombre la lleva, y la experimenta en sí mismo desde el mismo momento en que asume su singularidad (14). La similitud está en el seno de la excepción, no como una estructura, pues se desvanece si cada uno no la reencuentra y reconstruye en sí mismo, sino como una vía privilegiada, como un límite ideal de cada singularidad. La humanidad es una posibilidad que reside en nosotros, pero es esta posibilidad la que fundamenta nuestra realidad: a medida que acentuamos nuestra diferencia, haciéndonos y aceptándonos, a medida, pues, que desarrollamos nuestra realidad, damos fe de esta posibilidad. He aquí por qué es posible la soledad, que Rilke recomienda al poeta, que los grandes artistas han practicado tan a menudo, incluso a su pesar, en la medida en que es la ocasión para una profundización, un medio para reencontrar lo humano, para preparar la comunicación del fondo de uno mismo haciéndose semejante a todos. Esta idea, además, ha estado presente en todos nuestros análisis; cuando hablamos de una natu-

raleza humana, garantizamos el tema de la humanidad en nosotros. La libertad individualiza, pero hay un símil de la libertad;no solamente hay naturaleza en nosotros, inextricablemente fundida con la libertad, sino que la libertad misma es como una naturaleza. Dicho de otro modo, existir es para el hombre una esencia; una esencia singular, sin duda, en la medida en que existencia significa libertad, pero una esencia en cualquier caso; y es por eso por lo que hay un hombre en Calias, no solamente por una definición lógica de Calias, sino por el ser mismo de Calias. Pero, al mismo tiempo, y porque somos libertad, esta esencia no es una estructura invulnerable, es más bien una posibilidad y una tarea: la humanidad está siempre por hacer como la comunicación está siempre por establecer.

Y es en las grandes obras del hombre donde la sorprendemos a punto de hacerse: en la filosofía y en el arte. De la filosofía, podríamos mostrar que no sólo tiende, bajo el impulso de la razón, a establecer una comunicación racional y a reivindicar una validez universal, cuyos mejores testimonios son su lenguaje y su arquitectura sistemática, sino que además, con lenguajes diferentes, y más allá de diferencias doctrinales que sería vano desconocer y que el historiador subraya justamente, todos los filósofos tienden quizás a decir la misma cosa, que jamás se dice. La decisión de filosofar es siempre única, y siempre único es el itinerario tomado; pero hay posiblemente un centro común, aunque indefinible, de todas las perspectivas, porque hay una humanidad común de todos los filósofos. Hay que decir lo mismo del arte: como cada reflexión, cada creación apunta quizás a un mismo fin, incluso si este fin es igualmente indefinible (15).

Y en cada artista, si no hay un mismo objetivo, hay al menos una misma inquietud y una misma voluntad: más allá de todas las diferencias debidas a la técnica y al temperamento, más allá de la multiplicidad misma de las artes, hay un parentesco secreto entre las obras; y así, en última instancia, son posibles entre ellas las analogías, las correspondencias y las transcripciones, pues se comunican a través de lo más profundo.

A partir de aquí ya podemos comprender la legitimidad de un conocimiento general de la obra, cuya posibilidad queda establecida por

la crítica de la efectividad. Si puedo emplear la palabra alegría para nombrar, aunque imperfectamente, el mundo de Mozart, si puedo entonces encontrar lo general bajo lo singular, es porque Mozart es algo más que Mozart e incorpora en él la humanidad. La obra expresa una esencia singular, pero que lleva consigo una esencia humana, y ello de forma eminente: cuando reconozco al hombre en Calias, puede ser que Calias sólo ofrezca los signos externos de la humanidad, y que lo identifique como un objeto, sin sentirme sin embargo su hermano; pero cuando reconozco la alegría humana en la *Sinfonía Júpiter*, la identifico participando de ella, pues sentir es participar, y participo porque se trata de algo más que un signo exterior: una manera de asumir lo humano. La esencia singular no es, pues, un medio de vestir, adornar o camuflar una esencia humana, no embellece variaciones sobre un tema dado, no añade diferencias específicas a un género preexistente. Es una manera de realizar una esencia humana asumiendo la condición humana, y sobre todo asumiendo su singularidad: la única manera de ser hombre es ser uno mismo. Si la obra de arte da testimonio sobre lo universal, es porque ella acepta esta condición: porque es ella misma. Y podría decirse que si puede servir de modelo no solamente a los que la imitarán sino también a los que se reconocerán en ella, es precisamente porque no ha seguido ningún modelo. Incluye lo general porque lo general no es para ella algo que le sea externo y que deba reproducir, sino algo que está en ella. Dicho de otro modo, la verdad de una obra, mediante la cual se la puede juzgar desde un lenguaje conceptual, es interior a esta obra e implica la singularidad, por la que es rebelde a este lenguaje. La obra de arte es esa esencia singular que, debido a que llega hasta el extremo de su singularidad, alcanza lo universal; y por eso está llena de un universal sin dejar de ser única. Puede entonces avivar en nosotros ese conocimiento general *a priori* que está en el corazón del sentimiento como lo universal está en el corazón de lo singular.

Pero hay una segunda razón por la cual la categoría puede aplicarse a la cualidad afectiva singular. Si lo singular tiene algo de general, inversamente lo general tiene algo de singular, y que depende menos de su carácter lógico que de su estatuto psicológico: la categoría está en mí formando parte de mí mismo, o por lo menos como un patrón que llevo conmigo para medir el alcance del mensaje estético. Pues, cuan-

do el sentimiento es clarificado por la categoría, se trata no tanto de incluir una percepción en un concepto poseído *a priori* como de enfrentarme yo mismo al objeto estético. Sin duda, yo soy portador de un saber, pero ese saber me impregna hasta el punto de confundirse conmigo. Esta no es una idea general, obtenida por inducción, y que tendría el aspecto de algo abstracto, como lo son por ejemplo los conceptos caracteriológicos por los cuales tratamos de aprehender la realidad móvil y singular de un individuo; no es un instrumento, o en todo caso es un instrumento como lo son para un animal sus propios órganos, por los cuales está en relación directa con el objeto y preforma el objeto desde el fondo de sí mismo. Pues el *a priori* es, sin duda, una forma de preformar el objeto en sí mismo; y cuando se aplica a lo singular, lo que yo tengo de humano encuentra lo que de humano hay en el objeto. Encontramos así de nuevo esa reciprocidad de dos profundidades mediante la cual hemos definido el sentimiento.

Así, si la categoría puede aplicarse a lo singular es porque ella misma es al mismo tiempo general y singular, general en tanto que saber, singular en tanto que saber que yo soy. Por eso este saber, si ayuda a explicitar el sentimiento (aunque el sentimiento no pueda jamás formularse por completo), no se deja explicitar con facilidad: es a un tiempo preciso e indeterminado, preciso en tanto que saber, indeterminado en tanto que ese saber está en mí como yo mismo. Yo sé bien lo que es lo trágico, y no vacilo en reconocerlo en tal obra, y en discernir los elementos que se combinan con él para componer la cualidad propia de esta obra; y sin embargo, ¿puedo decir exactamente qué es? Este saber es seguro, es dilucidador, y, sin embargo, es indefinible. Es como una preciencia que nunca se convierte en ciencia, incluso si la ciencia no es posible a su vez más que sobre las bases de esta preciencia. Por todo ello, sentimos la tentación de decir que este saber también es sentimiento; lo que hace posible el sentimiento sería todavía sentimiento. Y sin duda, puede decirse que, en efecto, tengo el sentimiento de lo que es lo trágico. Pero, diciendo esto, si se expresa bien lo que este saber tiene de oculto y de indeterminado, no se pone el acento sobre su prioridad, ni sobre el hecho de que constituye un sistema de referencia para la experiencia estética. Pues lo propio del sentimiento es despertarse en presencia del objeto. Y, por otra parte, si es conocimiento, es

porque llevamos con nosotros algo que debemos llamar saber, este sistema de las categorías afectivas que nos pone en condición de reconocer los aspectos humanos del mundo. Este saber no puede ser así confundido con el sentimiento del que constituye la condición trascendental; tiene del sentimiento el carácter implícito e indefinible, pero es sobre todo conocimiento, idea *a priori* del hombre y del mundo humano como los conceptos puros del entendimiento son idea *a priori* de la naturaleza.

En el fondo, este saber preconceptual de lo humano constituye el signo de nuestra humanidad, la posibilidad que tenemos de reconciliarnos con el hombre. Somos hombres no sólo porque asumimos el ser del hombre por el *a priori* existencial que somos, sino porque llevamos en nosotros un saber del hombre por esos *a priori* cognitivos que la percepción estética pone en juego. Nada de lo que es humano nos es extraño, la forma humana está en nosotros, y ella es también conocida por nosotros; cada signo humano reanima en nosotros un conocimiento anterior a toda experiencia, por el cual se clarifica la experiencia (16).

Pero este conocimiento no es un conocimiento completo, enteramente elaborado; es más bien una familiaridad, algo así como una forma de ser. Como pertenece al ser del sujeto, podemos decir que este *a priori* cognitivo, que nos instruye sobre el *a priori* existencial manifestado por el objeto estético, es él mismo existencial. Basta con entender que con él designamos un saber primitivo que está en nosotros como un hábito, controlando y orientando el saber formulado. Nada negamos con ello a ese segundo saber, sino que le proporcionamos un fundamento y una causa: podemos conocer al hombre porque llevamos en nosotros un saber de lo humano. Y por eso es posible la humanidad.

III. LA POSIBILIDAD DE UNA ESTETICA PURA

Pero queda pendiente una cuestión fundamental. Acabamos de hablar de las categorías afectivas, hemos descubierto su presencia en el seno del sentimiento, y definido, mal que bien, su estatuto, pero no he-

mos dicho qué eran. ¿Es posible hacer un inventario de ellas? Lo que llevamos dicho hace presentir una respuesta negativa. Por dos razones, una de las cuales se refiere a su objeto y la otra al sujeto que las lleva consigo; las mismas razones que hacen que la categoría sea aplicable a la experiencia del objeto singular también hacen, a fin de cuentas, que no se la pueda determinar. Sin embargo, recurriremos al ejemplo de Kant: ¿No ha tenido éxito la *Crítica* al enunciar los *a priori* de la representación? ¿El esfuerzo más patente de la *Crítica* no ha sido hacer su recuento, antes incluso que establecer su estatuto? También, es el caso del reproche que Heidegger hace a Kant de haber sido conducido, por esa preocupación por establecer la tabla, a considerarlos en la forma elaborada en que se presentan cuando son los elementos de una ciencia pura, más que en la forma original que pueden tener antes de explicitarse en principios sintéticos (aunque Kant haya iniciado la teoría del esquematismo que permite, no solamente comprender la subsunción del objeto percibido bajo el concepto, sino también entrever el esquema como raíz del concepto). Si se considera el aspecto general del saber *a priori*, es decir, su estatuto en el hombre, dejaremos de esperar el establecimiento de un cuadro definitivo; sobre ello volveremos más adelante. Pero otra razón que allana al objetivo mismo de ese saber nos disuade igualmente. Someter los *a priori* de la representación a una racionalización, como ha hecho Kant, es una empresa legítima, y que ellos reclaman de forma natural, porque son los *a priori* de un conocimiento de la naturaleza y porque, al definir las condiciones de la objetividad, ellos mismos se hacen más asequibles a la objetivación, hasta el punto de que además es difícil determinar para ellos un estado anterior en el que fueran preciencia sin ser todavía ciencia. Por su parte, las categorías afectivas, al referirse a lo humano, retienen en su generalidad algo de la singularidad que connotan, y conservan de su propio objeto algo de indeterminado. Nos tropezamos aquí con la proposición recíproca que hemos examinado antes, a saber, que lo singular asume algo de lo universal. Hay algo general en el hombre, pero, por un lado, está ligado a lo singular, y por otro, no es generalizable; incluso si hay una naturaleza humana, no es como una naturaleza naturalizada, es como un destino para una libertad. Las categorías afectivas son más difícilmente objetivables, ya que pueden aspirar menos a la

objetividad: no puedo decidir acerca de mi como decido acerca de la naturaleza, no puedo saber si hay un grado cero de la pasión, como sé que hay un grado cero de la cualidad, ni cómo se componen los motivos antagonistas como sé que se componen las fuerzas. El error de toda antropologia ha sido precisamente el querer aplicar al hombre los *a priori* de la naturaleza.

De hecho, las categorias afectivas en tanto que categorias humanas son más concretas que las categorias de la naturaleza, y al mismo tiempo de número indefinido. Podriamos preguntarnos por qué una ciencia pura de la naturaleza no comporta *a prioris* más precisos, afectando por ejemplo al peso, la velocidad, las fuerzas. Sabemos con qué cuidado limita Kant el imperio de estos *a priori*, y cómo distingue lo trascendental no sólo de lo empírico, sino incluso de lo metafísico. En términos kantianos la razón de esta limitación está clara: los *a priori* aparecen en referencia a una intuición pura, que sólo da la forma de los fenómenos: tan pronto como un contenido cualquiera es dado, en una intuición empírica, el *a priori* desaparece en lo que fundamenta. Pero las categorías afectivas no están limitadas por esta condición: si hay que referirlas a una modalidad de lo dado, será al sentimiento y no a la intuición, pues lo humano no puede darse según la intuición, sino como objeto de la naturaleza, en cuyo caso no es propiamente humano; y el sentimiento ya es concreto. Incluso si se consideran las categorias afectivas bajo su aspecto cosmológico antes que bajo su aspecto existencial, es decir, en tanto que determinan un aspecto del mundo, no se refieren a una naturaleza susceptible de intuición: lo que determinan está en el lado de la distinción entre lo físico y lo espiritual: el mundo como atmósfera todavía no es naturaleza, como tampoco es mundo representado. Incluso ahí, las categorias afectivas no pueden ser determinadas en función de una intuición pura a la que ellos tendrian que ordenar, como la causalidad ordena la sucesión. Si se fundan en la sensibilidad, es una sensibilidad diferente de la de la *Estética trascendental*: la sensibilidad en este mundo del que ellas son el alma. Y ellas son siempre recíprocas de las categorias humanas. Así un *a priori* del hombre no puede ser abstracto y determinado como un *a priori* de la naturaleza, porque el hombre es un ser que no está determinado según ciertas dimensiones elementales, sino que se determina

en función de situaciones múltiples que reconoce como tales, que puede asumir según múltiples criterios y revestir de múltiples aspectos.

Igualmente, los hombres —las existencias, como dice Jaspers— no son enumerables ni juzgables según un sistema. Lo mismo ocurre en el caso de las obras de arte, que pueden clasificarse por géneros, según sus materiales y según su técnica, pero que ya no se pueden clasificar desde el momento en que se las considera según su verdad existencial: las oposiciones y los acercamientos que se instituyen entonces desafían a cualquier clasificación objetiva y trastornan al espacio y al tiempo; no por ello son menos reales, pero ya no proceden de una sistemática objetiva; pertenecen al orden de la comunicación. Dos hombres, o dos obras y el mundo de esas dos obras, pueden descubrirse o revelarse como parecidos, esto no quiere decir, desde la perspectiva en que nos situamos (17), que haya una verdad exterior a esos hombres o a esos mundos a cuya luz se podrían distinguir y comparar, o un esquema exterior en el cual podrían ser integrados. Son para ellos mismos su propia verdad, pero la verdad que son, única en lo que procede de ellos mismos, no es sin embargo incomparable porque ellos aceptan en alguna medida el hacerse semejantes y el ser en su singularidad misma los representantes de la humanidad. Por todo ello Jaspers, que insiste en el carácter único de la verdad, afirmando que «por su elección la existencia se ilumina en la *Weltanschauung* que es para ella la única verdadera» (18), ha podido sin embargo intentar una *Psychologie der Weltanschauungen*, es decir, el inventario de las actitudes del sujeto y de las «imágenes del mundo» que les corresponden, o sea «una construcción sistemática de los tipos de espíritu» (19). Empresa que no está demasiado alejada de la *Fenomenología* hegeliana, en la cual se puede encontrar también, sólo que desplegado en la historia y recorrido como un camino, un inventario de las «figuras de la consciencia», en cuyos términos la consciencia se iguala a sí misma y la humanidad se realiza. Pero, si hay una teoría posible acerca de las actitudes humanas, sólo es posible negándose a sí misma como teoría, es decir, a condición de asegurar que no puede conocer ni clasificar lo humano como un objeto, que sólo puede hablar de ello con precaución, y porque se presta al juego, pero sin alienar lo de incondicionado e incomparable que hay en el. Y al igual que estas actitudes, las categorías afectivas que permi-

ten aprehenderlas son conocidas implícitamente, sin que puedan ser definidas ni enumeradas. Todo ocurre como si, acerca de lo humano, sólo debiéramos tener un saber inconcluso, aunque llevemos con nosotros ese saber en potencia, sin el cual sólo conoceríamos al hombre como objeto y al mundo como naturaleza.

La segunda razón por la cual este saber no puede dar lugar a una ciencia objetiva, ya no es su objeto, sino su estatuto en el sujeto, su ser subjetivo a cuya idea se acercó Kant con su teoría de la imaginación, pero sobre el cual no insistió, porque consideró sobre todo al *a priori* en su función. La categoría afectiva es, como hemos dicho, un instrumento del que nos servimos sin poder retroceder, y de tal manera que la reflexión, si se ejerce sobre él, jamás lo agota. El *a priori* no está pues, en mí, como una esencia depositada en mi entendimiento, y que puedo extraer siempre como una paloma del famoso palomar, está en mi como un hábito, podría decirse que como una especie de gusto *a priori*. Pues el gusto ya tiene ese carácter de un conocimiento confuso y sin embargo evidente, y que, por otra parte, anticipa y prepara la experiencia: es una forma de reaccionar con todo su ser, como se ve mejor todavía en lo que no gusta, y también hay en él un poder de anticipación en la medida en que, como dice Pradines, es todavía un anticipo respecto a la experiencia del contacto. Tener gusto es ser capaz de discernimiento en la aprehensión de ciertos valores, y esto supone ya que, en virtud de un prejuicio fundamental del que los análisis de Sartre han dado algunos ejemplos, un cierto sentido de estos valores y de su jerarquía esté presente en nosotros. Y tal y como el gusto aprecia, elige, conoce sin poder conocerse a sí mismo, así lo hace la categoría afectiva. Y ciertamente, puede haber una esencia de esta categoría, pero esta esencia sólo es formulable por la reflexión.

Cuando E. Souriau propone la «Tabla de los valores artísticos», a la que hemos hecho alusión recientemente, especifica que estas esencias proceden de la reflexión y tienen «un papel reflexivo, solamente consecutivo en relación al cumplimiento real de las exigencias creativas» (20). Diríamos incluso: en relación a la consciencia irreflexiva, y sin embargo cierta, que tenemos de ellas. Pues es esa certeza, en nuestra opinión, el signo de una aprioridad: si trato como Scheler de definir la esencia de lo trágico, me es difícil enunciar claramente esa

esencia; vacilo, tanteo, recurro a la experiencia; invoco obras singulares que expresan cada una cierto aspecto de lo trágico, parece que voy a inducir y generalizar. Y sin embargo la elección misma de mis ejemplos y las definiciones que intento están inspiradas y apoyadas en un saber previo: yo no sabría buscar si no hubiera encontrado antes, si no estuviera ya en posesión de ese esencia que soy incapaz de formular. Así pues, al igual que hay esencias de las categorías afectivas, hay sin duda una tabla de ellas, que inspira las distinciones que establezco y las clasificaciones que intento. Pero también ella se encierra en un saber preconceptual, de tal modo que nunca consigo dominarla completamente. La consciencia misma que tengo de la aproximación de todo sistema, evidencia un saber activo, aunque no explícito, de un sistema que es una norma para mis tentativas. Pues no se trata de la misma consciencia que tengo de la aproximación de un sistema empírico, como la tabla de Mendeleiev o como una clasificación de botánica, es decir, de sistemas que se aplican en el interior de una naturaleza dada; pues yo se, en tal caso, que el sistema está postulado como exigencia de inteligibilidad, pero que siempre puede cuestionarse a partir de descubrimientos ulteriores, y que, de hecho, la investigación se prolonga hasta el infinito. Yo estoy empeñado, en mi caso, en una pluralidad de mundos posibles, correspondiente al abanico de las posibilidades humanas; y sólo soy hombre a condición de llevar conmigo esas posibilidades, gracias a las cuales reconozco a mi semejante; el sistema está dado en mí, pero como una virtualidad que nunca se efectúa por completo; no es, pues, la investigación que se prolonga hasta el infinito, como cuando exploro la naturaleza, que es «lo otro» y que consagro como lo otro distanciándome de ella para pensarla según la objetividad; es el esfuerzo de formalización, la toma de consciencia de esta consciencia inmediata que tengo de lo humano. La reflexión es indefinida porque ella querría igualarse a la vida irreflexiva de la conciencia.

No hay, pues, definición ni inventario exhaustivos de las categorías afectivas, aunque sean un *a priori* para el sentimiento estético. Una estética pura no puede constituirse definitivamente (21), incluso aunque le quede a la reflexión la posibilidad de esforzarse en traducir esta aptitud, que es en nosotros la categoría, en dibujar la porción del saber que constituye en nosotros y no podría ponerse en duda la legitimidad

y la utilidad de este esfuerzo, como hemos visto al comienzo de este capítulo. Además, los límites que encuentra la reflexión, no invalidan en absoluto la objetividad de las categorías afectivas. El saber que constituyen en nosotros nos inspira y nos orienta sin que tengamos clara consciencia de ello, porque de algún modo se identifica con nosotros mismos, como el artista con su obra; y no tenemos respecto a él la suficiente perspectiva como para abarcarlo de un vistazo. La subjetividad jamás acaba de conocerse, pues no se conoce sino en sus actos. Lo que nos recuerda que el *a priori* no se conoce más que en el *a posteriori*: si lo consideramos en su aspecto constitutivo, sólo es conocido en el objeto que constituye; si lo consideramos en su aspecto esencial, sólo es conocido por nuestro proceder, por el uso que hacemos de él. La tabla de las categorías afectivas que llevo conmigo, como mi aptitud esencial para conocer lo humano, sólo la conozco, con un conocimiento reflexivo y aun así provisional, en la experiencia que obtengo del objeto estético.

Pero hay todavía otra razón para la imperfección de este conocimiento, razón que podríamos además oponer al dogmatismo kantiano. En una palabra, es la historicidad de la experiencia estética, es decir, a un tiempo la historicidad del arte y la historicidad de la subjetividad. Considerémoslas sucesivamente.

Si es cierto que la categoría sólo es conocida por la reflexión sobre la experiencia estética, aunque esté presente en esta experiencia, haría falta, para abarcar el sistema de las categorías, que fuera dado el sistema de los objetos estéticos. Pero evidentemente no hay nada de esto, y la historia del arte es la historia de una serie de invenciones imprevisibles. Lo que podemos, tal vez, prever es que ninguna invención puede cogernos absolutamente desprevenidos. Afirmación temeraria, pero ¿cómo eludirla? Si llevamos en nosotros una aptitud para comprender al hombre, es preciso que el futuro del hombre no nos sorprenda; si estamos en consonancia con el pasado de la humanidad, lo estamos también con su futuro. Y por eso, una obra nueva no recibe más que indiferencia, extrañeza o sarcasmo; algunos, al menos, la reconocen y la adoptan, porque ha removido en ellos un saber que preparaba su acogida; había una categoría dispuesta para ella, que ella ha venido a reanimar y que la reflexión podrá elaborar. Por ello es posible

una unidad humana, por ello puede el hombre llamar al hombre. Esa voz, que el arte hace elocuente, sólo puede ser escuchada si conmueve en nosotros un saber latente de lo humano. Pero, inversamente, ese saber debe ser conmovido por esa voz, puesto que el *a priori* no se revela sino en el *a posteriori*. Así pues, esta llamada es lo imprevisible de la historia. Y, quizá, de una historia puramente contingente; pues la aparición de una nueva obra, que ilustra una categoría a la que no habíamos prestado atención, posiblemente no sea regulada por un desarrollo lógico; la invención, incluso cuando se apoya sobre una tradición y un contexto histórico, es posiblemente una iniciativa radical, y la obra una revelación inesperada. Si hay una lógica del movimiento estético, ¿no es por una ilusión retrospectiva?

En todo caso, puede asegurarse que el arte nunca ha dicho su última palabra, y que no sólo pueden surgir nuevos matices, al ser única toda obra, sino incluso nuevas categorías afectivas que ninguna obra, ningún estilo, ningún género, hasta el presente, habrían permitido explicitar. Se ha dicho que el amor era una invención del siglo XII; ello significa que la poesía provenzal ha revelado un mundo de la cortesía, que habría podido quedar oculto en los limbos del *a priori*; y de la misma manera, ¿cómo se habría actualizado un mundo de la pasión viril, sin Corneille, o un mundo de la danza espiritual, sin Bach? Hay también un cierto tono de la novela contemporánea —un sentido de la miseria y de la crueldad, del abandono, donde se siente como un eco del *commendatus sibi* estoico, pero en un mundo negro e irrazonable— al que es difícil dar un nombre, pero que no es difícil de reconocer (22). ¿No puede decirse que ha alertado en el público una cierta zona del *a priori* afectivo, que todavía no había sido alcanzada por el arte? Se objetará que la idea del *a priori* se echa a perder con ello: pues ¿no enseña la historia, desde que se la invoca, que el arte nos impone una forma de sensibilidad que no existía antes que él, y que además esta forma de sensibilidad no ha sido inventada por el mismo arte, sino impuesta al artista por su tiempo, de forma que artista y público se entienden precisamente porque están igualmente formados por su tiempo? Céline no crea, para imponérnoslo, un universo de la desesperación; es la desesperación del mundo real la que crea a Céline, y al mismo tiempo al público de Céline. Esta objeción no puede descartarse: todo ocurre co-

mo si, efectivamente, artista y público manifestaran el momento histórico en que viven, como si un arte preciosista sólo pudiera concebirse o gustar en el seno de una sociedad preciosista, un arte cruel en el seno de una sociedad cruel. Convertir esta influencia en determinismo es la actitud de un dogmatismo sin matices; pero la influencia misma, cierta realidad cubierta por esta palabra prudente, no podría ser puesta en duda. Observemos solamente, por lo que respecta al artista, que si expresa su tiempo, la intención misma que a veces proclama, como en los tiempos de la literatura comprometida, de tomar consciencia de ello y de expresarlo, manifiesta que no está pura y simplemente determinado; si lo estuviera, ¿pensaría, siquiera presuntuosamente, en ser él mismo determinante? Ser de su tiempo no es estar determinados por su tiempo. En cuanto al público, no cabe duda de que igualmente es de su tiempo, y en ese tiempo figuran en particular las formas y los objetos de arte que se le proponen. Y es precisamente esta historicidad del sujeto la que hemos de considerar ahora, para comprender que no estamos en condiciones de pasar por alto las categorías afectivas.

Si por derecho podemos abrirnos a toda obra, sentir, reconocer luego lo que expresa, debemos convenir en que, de hecho, somos más o menos sensibles a algunas de entre ellas, más o menos inaccesibles a otras, y todo ello sin poner en cuestión nuestra buena voluntad. Por ello pertenecemos a nuestro tiempo, estamos abiertos a ciertas expresiones y cerrados a otras. Hay que recordar a este propósito lo que dice Scheler de los valores: que constituyen un absoluto que escapa a la relatividad de la historia y a la subjetividad de la consciencia, y no puede siquiera apelarse a la libertad de consciencia a la que Comte ya criticó, para introducir cierta relatividad en este absoluto. Pero el conocimiento de este absoluto puede modificarse; el proyector se desplaza según las épocas, de modo que algunos valores aparecen a plena luz mientras que otros se difuminan. Hay pues, «una historicidad esencial del Ethos», es decir, del sentimiento que poseen los hombres en un momento dado de los valores y de su jerarquía, y «esta historia es central en la historia» (23). Podemos decir sensiblemente lo mismo del Ethos de las categorías afectivas, a condición de rebajar las dificultades que Scheler pone de manifiesto. Pues posiblemente haya alguna inconsecuencia en pretender que el sistema de los valores puede ser detenido

definitivamente, y que, por otra parte, el objetivo de los valores varíe según la historia. No se le da su puesto a la historia; hay que admitir sin reparos que el filósofo también está en situación, a menos que se le atribuya un privilegio excesivo y se le sitúe al fin o al margen de la historia, y que acerca del sistema sólo puede enunciar aquello que le es dado percibir en virtud de esta situación; filosofar es sin duda esforzarse por transcender la situación, pero ese mismo esfuerzo pone de manifiesto la realidad de la situación. Esta inconsecuencia es además posible en Scheler porque el estatuto mismo del *a priori* todavía es equívoco. Por una parte, Scheler distingue entre *a priori* e innato (24); lejos de considerar que los valores son inmanentes a la conciencia, como si toda conciencia fuera creadora o al menos portadora de esos valores, asegura que los valores se dan en una experiencia pura, al margen de todo contenido material (de toda *Bilderfahrung*), pero también de todo acto de valoración; su aprioridad significa la objetividad de una esencia que nada debe al sujeto. Entonces la experiencia fenomenológica que revela el *a priori* es una *Wesenschau*: o se tiene o no se tiene (25), y si se tiene parece evidente que la posesión de este absoluto sea absoluta. Pero, por otra parte, Scheler subordina esta posesión al ser del sujeto, y más precisamente a la «persona» en él; pues no sólo la persona está ligada a valores que le son propios (hay valores de la persona como los hay de la vida y del espíritu), sino que además es capaz de captar los más altos valores y, con ello, la posibilidad de su jerarquía. La persona es, pues, el receptor indispensable, y mejor aún que la persona singular, la persona colectiva, esta «comunidad de personas» que todavía es un individuo y que goza de una conciencia autónoma capaz de tener objetivos originales. Por donde, recordando a Hegel y a Durkheim, volvemos a encontrar la idea de la historicidad de los valores, y de una historicidad que es esencial. Pero entonces, no parece que estén conciliados el carácter absoluto y el carácter relativo del *a priori*. Se diría que lo propio del valor, en tanto que *a priori*, es aparecer como un absoluto, pero históricamente; pero si hay una historicidad en la aparición de los valores, ¿cómo podemos asegurarnos de que no pesa también sobre su ser, como pretende el relativismo, sin que impida en absoluto confeccionar una tabla de ellos?

Para las categorías afectivas, si se toma en serio su historicidad, pa-

rece inevitable esta aporía excepto bajo dos condiciones: Ante todo, renunciando a efectuar un inventario definitivo. Seguidamente, dando al *a priori* una fisonomía diferente a la que le otorga Scheler, aceptando, como hemos tratado de demostrar, que sea algo virtual, inmanente y en cierto modo consustancial al sujeto (26). Si se admite, efectivamente, que el *a priori* es algo virtual, se concibe que pueda ser juzgado desde la historicidad: es necesario que se actualice, y lo hace en la historia, ya sea de un individuo o de una civilización, es decir, que se le proporciona una ocasión, en contacto con el objeto estético, para ser empleado y manifestarse así a la reflexión que lo hará explícito. Su aparecer es, pues, histórico; y sin embargo su ser escapa a la historicidad, puesto que está al comienzo de esta historia que sólo por él tiene sentido; así las geometrías sólo tienen sentido en relación con una geometría natural de la que constituyen un desarrollo extraordinario e imprevisible. Por aquí llegamos de nuevo a la historicidad del objeto estético: sin el encuentro siempre contingente de la obra de arte, sin una historia del arte, no habría historias de las categorías afectivas, porque quedarían en nosotros como letra muerta: no ausentes, pero sí implícitas, no empleadas. El *a priori* sólo se actualiza en el *a posteriori;* pero esto supone, una vez más, que sea en primer lugar algo virtual, es decir, que sea más la posibilidad que yo tengo de apelar a él, que la categoría misma que sólo aparece después, en una historia.

Pero decir que es virtual, es decir también que pertenece a la subjetividad como un poder del que ella dispone. Hemos hablado, a propósito de la obra, del aspecto existencial de la cualidad afectiva, que es para ella un *a priori;* esto nos lleva a decir que el saber implícito de estos *a priori* es también un *a priori* existencial. Tal como el mundo de la obra expresa la posición absoluta de una subjetividad creadora, el reconocimiento de ese mundo por medio de categorías expresa la posición absoluta de una subjetividad receptora, el coeficiente de humanidad que asume. Si el *a priori* es un carácter del saber se debe a que es, ante todo, el modo de ser de un sujeto, yo tengo conciencia de él como tengo conciencia de mí, porque ellos son mi yo en tanto que portador de virtualidades; pero conciencia no es conocimiento, y por eso pueden constituir el objeto de una reflexión laboriosa y no de una *Wesensschau.* Así pues, si este saber virtual es inmanente a la subjetividad, po-

demos decir que es histórico. Pues la subjetividad también está salpicada de historicidad, si queremos entenderlo en un sentido menos técnico y más existencial; pues lo que soy es histórico, no sólo porque tengo una historia y me inscribo en la historia, y por ello me actualizo, sino también porque estoy en el comienzo de toda historia, independientemente incluso de toda consideración sobre la temporalización, por la afimación inicial que me constituye. La historicidad designa esta unión de Naturaleza y libertad que define a un sujeto concreto. Expresa, pues, una limitación: estar inserto en la historia es sufrir las coacciones que hace pesar sobre el sujeto que se realiza en ellas; estar al principio de la historia es aceptar ya esta limitación, no sólo sufrir la limitación que se une a toda actualización de lo virtual con la contingencia que comporta, sino también estar siempre ya limitado, incluso en sus virtualidades. Si, según el popular dicho, es cierto que se muere sólo porque al entrar en una historia no se deja de sacrificar lo posible a lo real, no es completamente cierto que se nazca acompañado, o al menos ese «acompañado» no es indefinido; nacer es exponerse a la finitud, escogerse o aceptarse (corresponde a la metafísica debatir acerca de todo esto de acuerdo con el margen que conceda a la libertad) como finito. La historicidad no significa sólo que el sujeto se realiza en la historia, sino también que el sujeto acepta la historia constituyéndose como finito. Y de ahí que la actualización de lo virtual encuentre una doble limitación: el hecho de la historia y de su contingencia por un lado, y por otro el hecho de la historicidad del sujeto que sólo puede, en virtud de lo que es, reconocer ciertas categorías, estando cerrado a las demás. Es preciso, por una parte, que encuentre a Mozart para saber que soy capaz de reconocer la ternura, como es preciso que haya guerras para saberme capaz de coraje o cobardía: la presencia del objeto estético, como el acontecimiento, me da mis oportunidades, son mis oportunidades de conocer el *a priori* del que soy portador. Y, por otra parte, es preciso que yo acepte en alguna medida el comprender a Mozart con el riesgo de no comprender otras cualidades afectivas; sólo puedo comprender sobre la base de mi propia finitud. Esta finitud de la subjetividad se revela en sus elecciones, en sus exclusiones, en sus impotencias; y más exactamente, en este caso, en su impotencia por comprender y asumir todo lo humano.

Y de hecho, ¿no constatamos que algunas categorías afectivas resultan extrañas para ciertos individuos? La relatividad de los gustos estéticos procede de esta incomprensión: los objetos estéticos dejan indiferentes, cualquiera que sea la forma que revista esta indiferencia, desde la ignorancia al desdén, a los que no comprenden su expresión. También es posible que determinada época se cierre a ciertas categorías: las categorías que ilustra la catedral gótica no tenían actualidad en el siglo XVII, así como las que ilustra Molière no encontraban auditorio en Rousseau, o las que ilustra Rousseau en Maritain. Puede ser, además, que las razones por las que Rousseau condena a Molière, y Maritain a Rousseau, sean ajenas al arte y pertenezcan a la reflexión ética o política, de modo que se puede condenar una obra sin ser, sin embargo, insensible a ella y a veces incluso para defenderse de una seducción excesiva. En todo caso, esta dimensión humana del mundo puede permanecer ajena a nosotros, igual que el mundo religioso puede estar cerrado para un ateo, o el mundo de algún grupo primitivo para un etnólogo. Nuestra comprensión de lo humano que determina el abanico de las categorías afectivas está, pues, limitada, y esto es difícilmente discutible.

Pero todavía subsiste una incertidumbre, que el recurso o la experiencia no permite eliminar: esos límites de la incomprensión, ¿hay que imputárselos a la finitud de lo que hay de virtual en nosotros?, o ¿hay que atribuírselos con igual derecho a la historicidad de la actualización? En otras palabras, ¿entraña la finitud del sujeto a la finitud de lo virtual o solamente la de su actualización? ¿Debemos decir que el saber *a priori* de las categorías afectivas, aparte de no poder ser totalmente actualizado, no puede ser en sí mismo total? En rigor, ¿podría serlo si estuviera en mí como algo independiente de mí, como un contenido independiente del continente, esto es, si fuera parte de lo virtual que tengo y no de lo virtual que soy? Pero él se identifica conmigo mismo; este poder del que dispongo, de no encontrarme allí entre los otros y su mundo, me define; es, si no el fruto, por lo menos el estilo de mi libertad; y va a manifestarse en mis empresas, en las relaciones humanas que entablaré con los hombres e incluso con el mundo, y particularmente con los objetos estéticos. Pero si este poder soy yo mismo, es preciso entonces convenir que es finito. Y esto nos incita a rectificar

nuestras afirmaciones precedentes; ya no se puede decir que el sujeto sea verdaderamente coextensivo a la humanidad, ni que nada de lo humano, en el pasado y en el futuro, le resulte en justicia extraño.

Pero puede hacerse otra interpretación, y preferimos adherirnos a ella, que no califica de imperfecto lo virtual. Y, efectivamente, confrontando el *a priori* receptor con el *a priori* creador, concediendo al primero el calificativo de existencial que le habíamos dado en principio al segundo, no intentamos confundirlos; hay que mantener entre ellos la distancia de lo vivido a lo cognitivo, de la obra al público. Y, más generalmente, ya que todo hombre es portador de un mundo propio, incluso aunque no lo convierte en objeto estético, como únicamente el artista consigue, adoptamos la distancia de un cierto estilo de vida a un determinado conocimiento que tenemos de lo humano, la distancia de la posibilidad de un acto a la posibilidad de una comprensión. Y quizá tambien, a pesar de lo que hemos dicho de la consubstancialidad del *a priori* en el sujeto, la distancia de un ser a un tener; pues si soy igualmente lo que puedo hacer y lo que puedo saber, no soy lo uno y lo otro del mismo modo: el *a priori* existencial es lo que soy inmediatamente a través de todas mis actitudes, como Mozart es a través de todas sus obras; es, como diría Spinoza, la idea de que estoy eternamente en el entendimiento divino. El *a priori* cognitivo, es también lo que soy, pero en virtud de un poder que tengo y según el uso que haga de él. Y, por otra parte, si estos dos *a priori* son ambos singulares en la medida en que ambos son existenciales, no tienen la misma dimensión, la misma cantidad lógica: el *a priori* existencial tiene el carácter de la persona cuyo índice constituye, es único e inexpresable; el *a priori* cognitivo tiene el caracter del saber del cual es el instrumento, es general, constituye en todo hombre aquello por lo que es hombre y no su diferencia específica. De ahí la doble relación que se instituye entre ellos, y pone de relieve su distinción: el *a priori* existencial puede ser el objeto del *a priori* cognitivo, ya que puede conocerse a través de él, tal y como se conoce el *a priori* del objeto estético; e inversamente, el *a priori* cognitivo está subordinado al *a priori* existencial, en la medida en que la singularidad de mi ser es la que orienta la actualización del saber virtual del que dispongo.

Pero, manteniendo esta distinción, todavía puede pensarse que ese

saber no está limitado en nosotros, y que sólo está limitada su actualización en virtud de su historicidad. Si, efectivamente, estamos cerrados a ciertas expresiones estéticas, ello no es defecto del instrumento, sino del uso que hacemos de él. Y este uso está regido por lo que somos. La finitud, o si se prefiere la historicidad del *a priori* existencial, es la causa de que nuestro conocimiento sea fragmentario, nuestro gusto singular, esta misma finitud que estalla en el artista cuya obra es única y también finita, puesto que no lo puede decir todo y quizá diga siempre lo mismo: ¿cómo concebir lo grotesco en Mozart, lo noble en Daumier, lo rebuscado en Faulkner? El objeto estético expresa un mundo, y no el cosmos de las categorías afectivas, y por lo mismo nuestra sensibilidad hacia estas categorías expresa la singularidad de nuestro ser.

En todo caso, se una la finitud a la actualización de lo virtual o a lo virtual en sí mismo, no se puede negar la historicidad de la comprensión estética. Y ello basta para calificar de presuntuosa una teoría de las categorías afectivas que se tenga por definitiva. Esta teoría es obra de la reflexión, y la reflexión sólo puede venir con posterioridad, una vez que la historia ha exhibido los objetos que reclaman la actualización de las categorías, y después de que la persona —el sujeto concreto y también la persona colectiva a la que está ligado— haya decidido de algún modo, según su *a priori* existencial, las categorías que actualizará, es decir, los objetos estéticos a los que será sensible. La reflexión sólo puede aprehender las categorías de forma provisional, en la medida en que se actualizan al ritmo de la historia, según aparecen y son reconocidos los objetos estéticos, sin que jamás haya un cosmos de esos objetos, de la misma manera que no hay un cosmos de lo humano. Pues decir que las categorías afectivas nunca son totalmente actualizadas, es decir que el hombre nunca pone en juego una comprensión total de lo humano. La humanidad nunca es totalmente transparente a sí misma, reconciliada consigo misma, el hombre siempre ignora algo del hombre, y la historia es la historia de los dramas surgidos de esta ignorancia. Por eso es como una presencia crítica: esta finitud es nuestro destino, pero también nuestro error. Pues si siempre hay algo más por comprender, parece que tengamos el medio de comprender, y que las categorías afectivas estén en nosotros sin que hagamos uso de ellas. Si

(6) Feldmann no deja de oponer a Bayer y Souriau con Basch en su libro sobre la *Esthétique française contemporaine*. Por nuestra parte no podríamos suscribir la conocida teoría de Basch, según la cual las categorías estéticas son propiamente subjetivas, es decir, expresan el efecto producido en el espectador por el objeto, y no el ser de este objeto. Basch se queda con la idea de la subjetividad del sentimiento, que ha tomado de Kant, y que es una de las principales críticas del proceso que Scheler entabla contra Kant.

(7) El espectador está entonces en la obra misma y como elemento del espectáculo. Y esto nos hace ver que el público, de alguna manera, pertenece siempre a la estructura de la obra: cuando estoy en el teatro, no estoy representado por el autor, sino que él exige mi presencia, se me ha destinado un cierto papel en la ordenación de la creación artística, y es necesario que lo cumpla; mi tarea no es sólo la de estar presente con la solemnidad conveniente, sino la de ser la garantía de este mundo suscitado por la obra: no vivirla como una situación real, sino concebir a alguien que pueda vivirla.

(8) *Esquisse d'une théorie des émotions*, p. 8.

(9) Lo que no impide de que haya una esencia de la emoción y que sea posible una eidética, pero la elaboración de esta esencia supone una reflexión sobre sí mismo o sobre el otro; y Sartre reconoce que «la facticidad de la existencia humana hace necesario un recurso ordenado a lo empírico» (*Théorie des émotions*, p. 52).

(10) He aquí por qué, como HAMANN ha insistido en su *Estética*, el artista ama su obra como a una persona, por lo que es y no por un ideal que ella pudiera realizar: el complejo de *Pigmalión* está en el fondo del narcisismo.

(11) «Das Seiende, das wir selbst je sind», dice Heidegger.

(12) Una psicología de la creación confirmaría sin duda que el cuidado de la técnica y el respeto a las reglas —el cuidado de lo general— no excluyen para nada la autenticidad y la expresión de sí mismo en un mundo que se posee y que se quiere revelar. Más bien al contrario: perdiéndose es como uno se encuentra, y no es hablando de sí mismo como uno se entrega. La expresión viene dada por añadidura, cuando la atención del artista se dedica sobre todo al hacer: el acorde politonal del comienzo de *Petrouchka*, que nos introduce con tanta fuerza en el extraño mundo de lo burlesco y de la tristeza, es la solución de un problema técnico y el resultado de una honesta labor. ¡Fa sostenido, sin piedad!, decía el mismo Strawinsky escribiendo el *Sacre*. ¿Creemos que los artistas más personales han querido expresarse deliberadamente? Ese problema desgarrador que llevaban consigo no podía dejar de traducirse; pero sin que tuvieran conciencia de ello, y porque eran sobre todo trabajadores meticulosos. Incluso cuando el artista ha tomado conciencia de sí mismo, es sólo al contacto con la técnica como se prueba a sí mismo como artista. Pero esto ya lo hemos dicho.

(13) No tenemos escrúpulos en emplear aquí el término de Bergson; pues se puede decir que él ha hecho el análisis psicológico de este yo del que Jaspers intenta establecer el estatuto ontológico, y Scheler y el personalismo la fenomenología. Toda filosofía del sujeto conoce el problema a su manera.

(14) Por eso la humanidad no es una especie, sino una vocación y una fraternidad; pero de ello ya hablaremos más adelante.

(15) Aquí es donde nos separaríamos de Hegel, y de todo mecanismo que atribuya un fin a la historia, un saber absoluto, respondiendo a un acabamiento de la humanidad y tal vez a una identificación definitiva del hombre y de Dios; la humanidad no es más que una posibilidad, es decir, una esperanza y una tarea. No es de extrañar que Hegel anuncie la muerte del arte: si todo puede decirse racionalmente, si la conciencia equivale a la conciencia de sí, el lenguaje del arte termina siendo inútil.

(16) Sin duda, lo que aquí decimos de lo humano, habrá que decirlo también de lo

viviente: no sólo vivimos, sino que también conocemos la vida, estamos originalmente en armonía con ella, y por eso captamos su proceso a primera vista. Existe una cierta afinidad entre la conciencia y la vida, no sólo porque la conciencia emerja de la vida, y la duración sea, sobre todo, algo vital, sino también porque la conciencia tiene el poder de conocer la vida. Ella no está ante la vida como ante la materia, provista sólo de algunas categorías muy generales que únicamente esbozan una forma hueca de la naturaleza; más bien está como ante lo humano, donde le acosan las determinaciones concretas. No está pues, simplemente, contenida por la vida, sino en connivencia con ella, y es capaz de comprenderla como desde el interior, según ha mostrado, correctamente, Bergson. ¿Y la materia, sin embargo? Es posible que las metáforas den testimonio de una cierta familiaridad con ella, y casi de un parentesco: nada cósmico me es ajeno.

(17) Puesto que, con el análisis de las estructuras de la obra, podremos descubrir las causas objetivas del parentesco entre obras diversas; pero esas causas no son jamás motivos para el que realiza la experiencia estética, y sólo aparecen a luz de esta experiencia.

(18) *Philosophie*, II, p. 418.

(19) Esta empresa es tanto más legítima en cuanto que trata sobre los tipos de espíritu, y no sobre la existencia, cuya noción no había sido todavía elaborada por Jaspers en el momento de la redacción de la *Psychologie der Weltanschauungen*. Pues si el hombre en tanto que existencia es lo único, en tanto que espíritu, y capaz por lo tanto de razón y de comunicación racional, asume algo de impersonal. Y no hay nada de existencia, dirá Jaspers, sin espíritu que la sostenga, así como tampoco hay hombre sin una participación de la humanidad.

(20) Art. cit., p. 185.

(21) Así, paradójicamente, la crítica de la afectividad que hemos esbozado concluye confesando que el enunciado de los *a priori* nunca es definitivo. Quizá Kant hubiera llegado a esta misma convicción respecto a los de la representación, si no se hubiera preocupado tanto por enumerar estos *a priori*, es decir, si por una parte hubiera tenido en cuenta la historia que cuestiona todos los sistemas, y si, por otra, hubiera estado más atento al estatuto de esos *a priori*, sobre los que la interpretación de Heidegger pone precisamente el acento; pues cuando se considera el arraigo del *a priori* en la subjetividad, se concibe que, en su estado original, sea inaprehensible. Y hoy sabemos con más certeza que la matemática pura o la física pura jamás están acabadas.

(22) J. Cayrol ha hablado de literatura lazariana; es significativo que este mundo haya aparecido, a trazos, en Malraux, Céline, Sartre, al mismo tiempo que la violencia fascista.

(23) *Der Formalismus in der Ethik...*, p. 306, cf. 76 y 219. Además, ¿es necesario privilegiar la vida espiritual de una civilización respecto a su vida material? Quizá baste decir que el Ethos es lo más revelador de una sociedad, el hilo que puede guiar al historiador en el análisis de sus rasgos; pero comprender esta sociedad es comprenderla como totalidad, según la perspectiva funcionalista, sin buscar un factor predominante para explicarla.

(24) *Der Formalismus in der Ethik...*, p. 75.

(25) *Ibid*; p. 43.

(26) Así es como quisiéramos retomar la teoría de los valores de Scheler: si los valores son dados al sentimiento, es porque no se dan como esencias objetivas, sino como sentimiento de una valuación posible, que nos permita comprender el sentido de una elección o de un juicio moral.

CAPITULO III

LA VERDAD DEL OBJETO ESTETICO

Retomamos el problema de la identidad de lo cosmológico y de lo existencial en el *a priori* afectivo en el punto en que lo habíamos dejado, para considerar la propiedad que este *a priori* aún conserva de ser conocido apriorísticamente mediante la categoría afectiva, y la posibilidad que abre esta propiedad hacia una estética pura. Se trata ahora de saber cuál es la relación entre el mundo del objeto estético, cuyo *a priori* es la cualidad afectiva, y el mundo real: dicho de otra manera, si la cualidad afectiva, que es un *a priori* para el mundo del objeto estético, es también un *a priori* para el mundo real. Pues bajo esta condición, la identidad de lo cosmológico y de lo existencial alcanza todo su sentido y orienta finalmente la reflexión hacia la relación del sujeto y del objeto en el seno del ser. Mientras no se llegue más allá de la consideración del objeto estético en sí mismo, esta identidad puede no tener más que una significación empírica (que no es por otra parte despreciable): ella confirma que el autor se expresa en la obra y que la obra expone el mundo del autor como ya habíamos observado. Pero esta exégesis antropológica resulta insuficiente en cuanto se considera al objeto estético natural: entonces es el mundo real quien gobierna a la cualidad afectiva, es lo real lo que nos habla, sin que nadie hable a través de él. ¿Pero cómo puede así la naturaleza ser estetizada? La relación que se instituye ya no es del objeto a su autor, sino del objeto a

nosotros: ¿de dónde proviene el que la naturaleza manifieste esta afinidad con nosotros? No afrontaremos este problema, puesto que hemos decidido referirnos al objeto estético obra de arte. Pero nuestro propósito nos conduce a un problema igualmente importante: la identidad de lo cosmológico y de lo existencial, ¿se extiende al mundo real, no en tanto que este mundo haya sido esterizable, sino en tanto que el objeto estético pueda ofrecer testimonio de él? ¿Cuál puede ser la relación del mundo del objeto estético —que es un mundo singular, puesto que es el mundo de un autor, y un mundo no real, puesto que está unido al objeto representado— con el mundo real? (1).

El problema con el que nos enfrentamos conduce así, por otra parte, al mismo problema que el examen del objeto estético natural, puesto que se trata siempre de saber si y de qué modo la naturaleza remite al arte, y si no hay un ser que fundamente a la vez la naturaleza y el arte, y garantice su afinidad. Pero, por el momento, el problema que nos retiene es el de la verdad del objeto estético: el *a priori* afectivo que ha sido manifestado por este objeto, y que lo constituye ¿también es constituyente respecto a lo real, como lo son, a otros niveles, los *a priori* de la presencia y de la representación?

Se ve fácilmente la postura antropológica de este problema: delimitando la fina punta de la experiencia estética, ¿no corremos el riesgo de agotar esta experiencia bajo el pretexto de preservar su pureza? Y sobre todo, no vamos a sugerir que esta experiencia, al culminar en la contemplación de lo sensible y la interpretación de su expresión, sea una simple distracción, puesto que también la hemos separado a la vez de la praxis y de la reflexión: cuando nos complacemos en adentrarnos en nosotros mismos y perturbar el mundo del objeto estético, parece que sólo obtuviéramos así el placer de «una hora de olvido», como un lujo un poco culpable, al que el retorno a lo real otorga el vago remordimiento de haber perdido algo; la contemplación parece una coartada para la acción; y no vamos a creer, en el momento en que la historia nos acosa por todas partes, que la salvación pueda residir en la contemplación, en algún objeto que ella se proponga. Se comprende una ética de la acción y de la generosidad, como la que Sartre llega a rechazar, si el arte no es más que una distracción —a excepción de las artes de la prosa que pueden utilizarse al servicio de la acción moral más ur-

gente, es decir, de la práctica revolucionaria—. Ahora bien, por nuestros análisis anteriores, ¿debemos dejarnos convencer de que el arte sólo es un juego? ¿es necesario que la autonomía del arte nos lleve a justificar el diletantismo? Esta consecuencia nos parece desastrosa. Para evitarla podemos mostrar de qué modo el artista se compromete suficientemente a través de su obra como para que no se pueda dudar de la seriedad de su labor: las numerosas vidas que se han hecho ejemplares por su carácter trágico lo confirman. Pero lo que queremos recoger no es el testimonio del artista. Se podría también establecer, mediante un análisis sociológico, la repercusión y la eficacia del arte en el mundo humano: nada nos prohibiría renovar el vínculo que habíamos desatado, y después de haber demostrado que el arte tiene con derecho una historia propia, volverla a situar en la historia total, en la que de hecho se inscribe, a fin de revelar la influencia que él ejerce. Pero no es sólo el testimonio de la historia lo que queremos invocar. Por el contrario, nos falta mostrar que el arte es serio —y puede pesar sobre la historia— porque es verdadero: porque la significación del objeto estético trasciende la subjetividad del individuo que allí se expresa, y que descansa finalmente sobre el mundo real que es el lugar de nuestros juicios y de nuestras decisiones. La primera de estas dos proposiciones ya ha sido considerada: hemos visto que el singular era rico en universal, que el artista, puesto que debemos comprenderle, es el delegado de lo humano. Pero nos queda por demostrar que este mundo humano es un aspecto del mundo real, que el arte tiene una función cosmológica. Esta pretensión sólo puede justificarse si, por una parte, el arte lo merece, y si por otra parte, lo real accede a ello. Debemos pues interrogarlos a uno y a otro sucesivamente, y por ello, en lo que concierne al arte, volver sobre lo que nos ha sugerido la fenomenología del objeto estético.

I. EL OBJETO ESTETICO COMO VERDADERO

¿En qué sentidos se puede hablar de una verdad del objeto estético? Por de pronto en dos sentidos importantes, pero que retrasan la respuesta a nuestro problema.

a) *Dos primeros sentidos de la verdad estética.*— Se puede decir en efecto, primeramente, que la obra es verdadera respecto a sí misma: es cierta en la medida en que está acabada, en tanto que disuade de toda idea de tachadura o de enmienda, y se impone soberanamente: un timbre de más en la partitura orquestal, una pincelada de más sobre la tela, y el equilibrio estará roto, la forma comprometida. La verdadera obra es la que tiene respuesta a todos los porqués, sin que, por otra parte, esta respuesta se dirija nunca al entendimiento: la plenitud y la necesidad de la «buena forma» debemos experimentarla en lo sensible y mediante la conformidad de nuestro cuerpo, y la mayoría de las veces no pensamos en interrogarla; estamos atrapados, y no resistimos esta impresión de desahogo y de seguridad; si la reflexión ejerce un control sobre esta impresion, es cuando estamos ya familiarizados con la obra. Así el objeto estético es verdadero porque nada en él nos parece falso, porque satisface plenamente la percepción, respondiendo a cada instante o en cada una de sus partes a la espera que despierta en nuestra sensibilidad. Puesto que es la percepción donde la obra revela su coherencia, es lo sensible mismo lo que se ordena bajo nuestra mirada con un rigor que nada debe a la lógica. Pero no es posible que sólo seamos pura mirada animada y satisfecha por el objeto; es necesario que despierte en nosotros otro interés, y que el rigor del objeto no sea solamente sensible, sino que el rigor de lo sensible sea el signo de otro rigor. De no ser así, estaríamos atrapados sin haber sido seducidos, y estas formas perfectas nos parecerían pronto vacías.

Y es que, en efecto, hay una segunda verdad del objeto estético, una verdad respecto al artista. Es verdadera la obra que responde también a una necesidad en aquél que la ha creado, es decir, la obra que es auténtica. El artista auténtico es ése para el cual, cuando decide que su obra está acabada, es lo mismo constatar que se ha operado bruscamente cierta precipitación, que se ha realizado un cierto acuerdo en la materia misma de la obra que impide en lo sucesivo todo retoque, y sentir que él es él mismo allí dentro, que es eso lo que él quería hacer, lo que podía esperar de sí mismo. Para él es lo mismo responder a una exigencia técnica espiritual, realizar su obra y expresarse a sí mismo. El *a priori* existencial que lo anima se transparenta en la forma de la obra, porque él se ha comprometido en su ejecución, porque para él, hacer y

ser son una misma cosa. Como el hombre que, según Marx, se hace haciendo la historia, el artista se hace creando su obra, no porque piense en hacerla, sino porque se compromete en su ejecución. Si bien la obra no manifiesta sólo una necesidad formal, sino también una necesidad interior, esa necesidad íntima del artista que crea de acuerdo con lo que es.

Y por ello el artista dirá siempre lo mismo: a través de todas las técnicas como a través de todos los temas reconoceremos su propia marca que es lo que hemos llamado el estilo; pues el estilo no es un procedimiento ofrecido al artista como un medio del que hace uso, él es su modo de hacer inimitable, el mismo en todas las aventuras que persigue. Lo que no impide que la manera de hacer de un artista pueda cambiar. Ciertamente hay carreras sinuosas, y toda carrera lo es en alguna medida: existen todos los que se buscan antes de encontrarse, Balzac que hace folletines, Rimbaud de Banville, y todos los que se pierden después de haberse encontrado, los que se agotan y los que se renuevan con acciones desesperadas. En pocas palabras, el artista no siempre es fiel a sí mismo. Pero esto puede significar dos transformaciones muy diferentes: o que él cambie, en efecto, de estilo, o que deje de tenerlo y de ser artista. Consideremos un instante el primer caso: para el que no sea un experto es muy difícil, efectivamente, atribuir al mismo Miguel Angel el *Moisés* y *La Piedad Rondini*, o al mismo Picasso *La Planchadora* y *Guernica*, o al mismo Mozart *La Marcha Turca* y *La Marcha fúnebre*, ¿pero es el estilo lo que ha cambiado? La mayoría de las veces, de un período azul a un período rosa, de una tendencia a otra, es el oficio lo que cambia, el medio antes que el contenido de la expresión. Y se puede decir que si somos incapaces de reconocer un mismo autor, y por consiguiente un mismo estilo, a través de técnicas diferentes, es porque estamos acostumbrados frecuentemente a identificar la obra con signos externos, y no con su significación más profunda; pero es posible, si nos preocupamos menos por ser expertos, sobre todo cuando no tenemos competencia, y si nos abrimos más ampliamente a los objetos estéticos, que descubramos, en obras aparentemente diferentes, el mismo sentido y la misma necesidad existencial. Sin embargo, puede ser que el artista cambie, en efecto, su estilo y no solamente su técnica: una metamorfosis del *a priori* existencial no es impensable si se tiene en cuenta paradójicamente, como hemos

hecho con el espectador, la historicidad de los *a priori*. En todo caso, para que la obra sea auténtica, es suficiente con que el artista se exprese tal y como es actualmente y no como *sub specie aeterni*. En qué medida la personalidad del artista impone la elección de su técnica, es un problema del psicoanálisis existencial del que, por consiguiente, no vamos a tratar; pero hemos de considerar que en la obra ofrecida como espectáculo, la expresión de la personalidad es inseparable de la elección de su técnica; de la misma manera que se juzga a las personas por su aspecto, así se juzga al artista según su estilo. No hay dos verdades distintas, una verdad de la obra y una del artista, y lo que es el artista no se puede separar de lo que hace y de la manera en que lo hace.

Esta solidaridad puede verificarse en la prueba contraria: una obra auténtica no es una obra verdadera si no está físicamente acabada. Cuántas obras animadas por la más incontestable veracidad, respondiendo a la necesidad más imperiosa de decir algo vital, son imperfectas por falta de talento, es decir, por no haber inventado una forma perfecta a la medida de su inspiración: la autenticidad no basta como garantía de calidad. Por otra parte, es importante distinguir entre autenticidad y sinceridad; y es aquí donde nos es útil la advertencia de Hersch sobre el pecado de la expresividad: ser auténtico no es ser sincero con ostentación y para tener buena conciencia sin mucho esfuerzo haciendo de la sinceridad una virtud, es estar más allá de la sinceridad: sincero sin pretenderlo y por una especie de suerte natural; y expresarse no consiste en relatar y hacer ver lo más llamativo que hay en uno mismo, las agitaciones del humor y las crisis de la pasión, pues esto son, al fin y al cabo, apariencias; consiste, por el contrario, reprimiendo estas indiscreciones, en permitir a lo más oculto, a lo más discreto, manifestar su presencia. Musset es más auténtico en *Les Comédies* que en *Les Nuits*, Guide en *La porte étroite* que en *Les nourritures*, Listz en la *Leyenda de Francisco de Paul* que en las *Rapsodias*. Pero, inversamente, tampoco es suficiente sólo la perfección formal para consagrar una obra: los graneros del arte están repletos de obras de epígonos que conocen profundamente el oficio que aprendieron de otro, pero que no tienen nada que decir; estas obras se descubren pronto por el aburrimiento que desprenden, y devolvemos al artista, que sólo es un buen orador, a los afectados salones de Molière o de Proust.

Se invocará no obstante a estos artistas que, no teniendo personalidad aparente, se hacen trabajadores de una cierta tradición estética y parecen ejercer su oficio por mero placer sin tener nada personal que decir, como los artesanos hacían sus obras maestras: así los escultores anónimos del románico, los retratistas franceses del siglo XVI, la admirable pléyade de músicos franceses de Lulli a Rameau. Aquí, se puede hablar ciertamente de un estilo colectivo; ¿Pero tiene alguna importancia? Lo esencial es que al observarlo más atentamente, se vería que estos artistas, si bien no relatan nada personal, nos descubren algo humano e incluso, si ello se repite de un autor a otro, un matiz singular de lo humano: siguen siendo auténticos. Están tan bien identificados con su arte que, incluso sin ser conscientes de tener algo que decir, ya han dicho algo: en cada escuela nos han abierto un mundo único e irremplazable del que poseen la clave. Los músicos y los arquitectos no hablan nunca de ellos mismos, los pintores no hacen siempre su retrato ni los poetas escriben siempre en primera persona: pero ellos están allí, en ese mundo al que da acceso su obra, y se encuentran tan bien que ese mundo se identifica con ellos.

Así el objeto estético es doblemente verdadero porque es doblemente necesario. Pero se puede justificar todavía una tercera verdad que responde al sentido más común de la palabra: puede ser verdadero respecto a lo real, y es a este precio como la experiencia estética se libra de la sospecha de ser sólo un juego. Y, en efecto, el artista ¿se afligiría tanto sólo para poder decirlo? ¿No se siente investido de una carga más pesada? ¿Y el espectador se interesaría tanto por la obra si ésta sólo fuera el capricho de la individualidad? Ya es notable que esta obra pueda ser comprendida; y la subjetividad del mundo estético no es un defecto, porque lo singular en tanto que humano es universal: las pesadillas del Bosco o los sueños de Cocteau acechan nuestras noches, la impiedad de Lautréamont y la piedad de Franck son fuerzas adormecidas en nosotros: tantos personajes que podemos adoptar por un momento cuando el arte pone a prueba nuestras posibilidades. ¿Pero estas posibilidades que hay en nosotros no responden a rostros del mundo?

b) *La verdad del contenido:* La verdad del objeto estético hay que medirla, finalmente, en lo real; y lo que hay que considerar es el conte-

nido de la obra y no su relación con el sujeto, su verdad existencial. Si se considera el mundo del objeto estético, en tanto que mundo y no en tanto que mundo del artista, ¿qué relación tiene con el mundo real? ¿Aporta algún testimonio sobre él como lo aporta sobre la subjetividad del artista? Finalmente, ¿no lo requiere el mundo real como lo requiere el artista?

El examen del contenido de la obra nos conduce al problema de la representación estética. Pero hay que considerar tanto el mundo expresado como el mundo representado: sabemos ya que la representación no es el fin del arte, que la obra sólo representa para expresar. Lo representado en relación con lo expresado es a la vez un medio y un efecto; y aquí, nos interesa, sobre todo en tanto que efecto: la expresión suscita la representación porque tiene necesidad de ella: el mundo misterioso y grave de Rembrandt necesita para representarse a estos personajes indecisos que retroceden a un segundo plano, el mundo sensual y maravilloso de Debussy necesita los prodigios de la naturaleza, *La Terrase au clair de lune*, *La Fille aux cheveux de lin*. Sin embargo, a quien se está tentado de pedir primero la verdad del objeto estético es a la representación.

Efectivamente, una teoría de la verdad del arte corre el riesgo de tener un mal comienzo basándose, sin embargo, en una observación justa: el arte no puede ser verdadero como la ciencia, demostrando, él sólo puede mostrar. Vamos entonces a pedirle aquello que no se le pide a la ciencia: reproducir lo real hasta hacerle la competencia. Pues si no se le pide a un libro de física pintar la tempestad, sino explicarla: por el contrario, se tendrá la tentación de pedírselo a la pintura, y también a la literatura, e incluso a la música. Se supone así un algo real ya dado, presente en la percepción e inteligible a la ciencia, y se espera que el arte lo repita, sin preguntarse, por una parte, si este algo real existe de otro modo que como real, es decir, como presencia bruta, y por otra parte, si el arte está en condiciones de reproducirlo. Y se le introduce en la vía del realismo. Y se nos induce a ello, sobre todo, a través de las artes del lenguaje en las que la palabra lleva consigo su significado. Buscamos en el drama una psicología, y a veces en la novela una sociología, como buscamos una anatomía en la escultura o una

geografía en la pintura paisajista. Sin duda, lo que le pedimos al arte es menos la explicación científica que la materia de esta explicación. No olvidemos, sin embargo, que mientras que la idea de una ciencia del hombre no está segura de sí misma, el arte, además de una reanudación, ha pretendido asumir una función didáctica y al mismo tiempo moralizante: ¡cuántas obras literarias han emitido esta pretensión, de la que nuestro tiempo ha hecho justicia, de describir el mecanismo de las pasiones o de revelar los resortes de la vida social! Algo digno de señalar: lo que ha salvado a las mejores de estas acciones es su fracaso. Pienso todavía en Balzac, cuya capacidad creadora fue más fuerte que la voluntad de observación, a lo que los prejuicios obnubilaban a veces hasta el punto de cegarla ante aquello que los sansimonianos estaban registrando en ese momento; y finalmente, el mundo que ha creado es un mundo casi maravilloso, en el que se expresa mejor que da cuenta de su siglo (no podemos negar que existe incluso una verdad de este mundo subjetivo, y esto precisamente es lo que intentaremos entender). La misma aventura corren los escritores que ni siquiera han pensado hacer una obra de arte y en su ignorancia y a costa de sus proyectos la han rechazado: pienso en Retz que, bajo la coraza de una noble desenvoltura, pretende al mismo tiempo ser historiador y moralista; ahora bien, salvo en algunos puntos, parece que no comprenda nada de historia, y a las máximas de moral o de psicología, que él enuncia con un soberbio dogmatismo, se les podría fácilmente dar la vuelta; pero es magnífico cuando habla de sí mismo, cuando describe lo que ve, lo que proyecta, lo que emprende, cuando nos hace penetrar en un mundo que no es verdadero ante los ojos del historiador, pero que es el suyo: no el mismo mundo que refiere, sino el mundo que irradia a través de su relato, ese mundo de ardides, de nobleza y de codicia, reino de bellas individualidades sin empleo porque ya no hay más derechos que promover ni ciudades que fundar. En suma, el arte didáctico, la mayoría de las veces, no es verdadero arte más que a su pesar, cuando inventa, en lugar de lo racional como deseaba, un algo nuevo maravilloso, cuando la irrupción de la subjetividad metamorfosea la prosa del mundo del que el arte soñaba con distinguir las leyes. Pero el realismo sigue siendo una tentación permanente, tanto para el artista que sólo alcanza la expresión verdadera a condición de no bus-

carla, como para el espectador que se vanagloria de comprender antes que de sentir, porque el sentimiento requiere una ascesis para la que no está siempre preparado.

Por lo tanto, si se ha privilegiado a la representación, ¿qué verdad hay que esperar del arte? Ninguna otra que la semejanza. Ser verdadero es imitar, y el colmo del arte es el artificio de la apariencia engañosa: cuestión de oficio y no de estilo. La pintura adquiere pronto una asombrosa maestría, y da el tono a las otras artes: la literatura también pretende pintar, rivalizar con el dibujo mediante las palabras. La música quiere pintar también: no sólo ser descriptiva imitando los ruidos del bosque o los animales del corral, sino también ser instructiva rastrillando las pasiones humanas: en la ópera se hace sollozo, desmayo, oración. Es cierto que la pintura, a su vez, se vale de la literatura e incluso de la música: los personajes que representa tienen una elocuencia y a veces una grandilocuencia teatral; se inscriben en una composición que es una puesta en escena, tienen un papel y lo declaman con ostentación: son la Sagrada Familia, el ermitaño meditando en el desierto, el mártir firme en las torturas. La profundidad de lo interior se hace elocuencia: ¡estamos tan lejos del arte bizantino o del románico! Parece como si la pintura sólo hubiera conquistado aquello que se llama la expresión, para prostituirla y perderla por exceso de celo: cuanto más habla —y es al entendimiento a quien habla—, menos dice. De la misma manera, cuando quiere expresar el movimiento, y lo expresa demasiado bien, como se ve en la escultura y en la arquitectura barrocas: entonces, el movimiento yo no es un ímpetu en el que se afirma la interioridad, sino una gesticulación en la que se proclama; los pliegues de los ropajes ya no se disponen en toda su amplitud, sino en el espacio artificial de un escenario de ópera. Lo que salva a las grandes obras es que, a pesar de todo, se encierran sobre sí mismas, confirmando entonces esta insuficiencia y este necesidad propias del objeto estético; llegan a este punto en la medida en que no se contentan con exteriorizar el movimiento y buscan el principio en el interior de sí mismas; se inspiran entonces en la música, cuyo movimiento no es huida fuera de sí, sino despliegue de una temporalidad: así, en la composición giratoria de Rubens todo es semejante, todo converge hacia ese «centro armónico generador» del que habla Rameau para la resolu-

ción de los acordes; el barroco, aquí, encuentra, a su manera, el principio de las estilizaciones románicas representadas por las vestiduras del Cristo de Vézelay, cuya inmovilidad geometrizada es un principio de movimiento. El movimiento, entonces, ya no es una copia; se reinventa a través de los medios propios de la plástica, que nos invitan más a sentirlo que a imaginarlo, más a contemplarlo que a participar en él; y es así como se descubre una verdad superior, saber que el movimiento no es verdaderamente negación de lo inmóvil y respeta una inmovilidad esencial. Pero para esto hay que renunciar a esa concepción según la cual la verdad se mide por el parecido, y el ideal del arte es el retrato, la forma más elemental de la *adequatio*.

Y en efecto, si el arte es imitación, ¿qué es lo que debe imitar? Lo real, pero ¿qué es lo real? Limitar el arte a copiar es presuponer que lo real ya está dado y ya es conocido como un modelo a reproducir: el mundo está ahí, y no se hace según nuestra mirada y nuestra acción, está ya hecho, y la Creación es una garantía de ello. No hay ninguna incertidumbre en el conocimiento: todo está en su sitio, absolutamente determinado, las cosas se distinguen según la jerarquía de las formas, obedeciendo a las leyes de la naturaleza, y los buenos se separan de los malos; la inteligencia y el corazón pueden tener buena conciencia, y el arte no encuentra problemas. Se considera satisfecha esta exigencia de verdad que está en el corazón de la percepción más modesta. Se supone un universo allí donde ya ha sido efectuado aquello que para nosotros sólo existe en intención, y que se conoce antes de ser percibido. De manera que si el artista se propone darnos a conocer, sólo puede ser para ratificar y ejercer a la vez en nosotros el concebir. Estética de la verdad: nada es más bello que lo verdadero. Ninguna pregunta con la que el arte comprometa al artista o al espectador a descubrir poco a poco una verdad a su medida; sólo hay arte de una verdad ya conquistada, de lo que se concibe bien; lo maravilloso debe ser familiarizado, reducido al estado de alegoría, transparente y divertida (pues hay que señalar que este arte que se consagra al servicio de la verdad intenta al mismo tiempo gustar, y ordena *los placeres de la isla encantada*: como si tuviera conciencia de que no le queda otro recurso desde que está en presencia de una verdad ya constituida, y que no ha de buscar, a su modo, una verdad más profunda, la experiencia viva de una subjetivi-

pectador. El arte se esfuerza entonces por desalojar al espectador de su posición confortable, obligándole a participar de algún modo en el espectáculo. Es así como la pintura renuncia a las únicas perspectivas centrales que el teatro le mostraba como ejemplo, y como modifica aquello que en el cine se llamará el plano medio, y que éste toma a su vez prestado del teatro. El ojo del pintor ya no se identifica con el ojo del espectador ideal: puede elegir los mismos ángulos de visión que adoptará la cámara cuando sea móvil, buscar los efectos del contrapicado, del picado u oblicuo, modificar los planos acercándose o retrocediendo. Las artes plásticas encuentran, por sus propios medios, esta libertad de la mirada que consagrará el cine, en las diversas épocas del realismo. Pues se trata de imitar lo real en lo que tiene de inimitable, es decir, de agresivo y de rebelde, y sorprenderlo en su intimidad en lugar de reproducirlo en su aspecto oficial y ordenado, pero a condición de que el espectador participe en esta exploración, pierda su impasibilidad para sorprenderse, para ser cómplice de los movimientos que la obra sugiere. Parece entonces que el objeto representado conserva este poder que tiene el objeto real para alentar nuestra labor o para defenderse de ella, y que el espectador experimenta esta acción: esta mano que, en un retrato de Franz Hals, se sale del cuadro simulado y va a cogernos; estamos metidos en esta acción que se desarrolla en profundidad, pero en un plano transversal, en un cuadro de Caravaggio, de Georges de la Tour o de Rembrandt; estamos en el lienzo con los *Peregrinos de Emaús*, detrás de las colgaduras o las puertas en los interiores holandeses. El espacio representado no es ya el espacio geométrico de la perspectiva lineal, sino el espacio vivido en el que a veces entramos y en el que a veces nos perdemos.

A esto compararía el tiempo de la música wagneriana, que no es el tiempo medido y ordenado, sino un tiempo insidioso que fascina y arrebata. El mismo esfuerzo se aplica en literatura para restituir el espesor de lo real, en pasear y, si es preciso, confundir al espectador, como hace Balzac, por el laberinto de objetos o entre la multitud de personajes, y sin eludir lo imprevisto, lo numeroso, lo extraño. Es entonces, también, cuando la danza se emancipa tanto como puede, puesto que siempre es teatro, pero deja de ser teatral cuando las figuras clásicas, estrechamente controladas por la música, se sustituyen por figuras

más libres, más inquietantes, en las que el cuerpo testimonia su realidad por las invenciones que lleva a cabo, los riesgos que asume, las increíbles posturas que adopta. Entonces, es posible que también la novela marque el paso del teatro o le incite a tener menos artificio, más desorden y brutalidad (3).

Pero el realismo no puede negarle completamente su estatuto al espectador, que tan bien ha reconocido precisamente el arte clásico: esta impasibilidad que es el privilegio de la contemplación. El espectador sólo recorre la obra con la mirada, y si retrocede ante un primer plano o penetra en la profundidad del campo es metafóricamente. En el cine, no es él quien se mueve, sino la cámara. Y esto es para el arte una necesidad: a medida que ha tomado conciencia de sus propios problemas, la pintura ha reconocido que no era necesario horadar el lienzo, y lo mismo se puede aplicar a la pantalla; el cuadro debe ser un todo cerrado sobre sí mismo, y las obras que invocábamos hace un momento, que emplean todos los recursos de la perspectiva para distribuir los objetos representados en profundidad, antes que hacerlos desfilar ante nosotros, como en el teatro en el sentido transversal, manifiestan, sin embargo, las dos dimensiones de la tela y no se avergüenzan de ser planas. De la misma manera, la música, cuando suaviza infinitamente la medida, conserva sin embargo al mismo tiempo un carácter de ponderación y objetividad, el suficiente para imponerse al oyente; y éste está ante la melodía y no en su interior, mientras que el bailarín se encuentra dentro del fox-trot o el regimiento forma parte de la música militar. En suma, el realismo puede insistir sobre la participación que el espectador concede al objeto representado, pero con la condición de no olvidar que esta participación se atribuye mas al sentimiento expresado que a la obra y que, en todo caso, la representación no puede competir con lo real. Y es significativo que sea su deseo de perfección lo que se advierta en el arte: el objeto estético no puede ser un todo acabado si no descansa en sí mismo, y si el mismo objeto representado no finge ser real volviendo al mundo exterior y proponiendo una acción en este mundo: lo que impide agujerear el lienzo, quemar las páginas, convertir la música en movimiento es una exigencia propiamente estética. El arte sólo puede ser el mismo renunciando a imitar el carácter de realidad de lo real. Además, ¿sucede verdaderamente? Hersch

ha demostrado que, respecto a lo real, lo representado siempre estará afectado por un *menos:* «Si el cesto de ciruelas pintado se limitase a ser un objeto "real" menos su volumen, su sabor, su interés práctico, ello implicaría el contar con menos existencia que el cesto de ciruelas real. Si la música imitativa respondiese a un modelo sonoro menos su eficacia espacial y práctica, contaría con menos existencia que las sonoridades de la naturaleza o de la técnica. Si el drama representado no fuese más que el drama de la vida práctica menos la urgencia que presenta para los que se ven afectados por él, contaría con menos existencia que el drama vivido. Cada vez la creación se sometería a una disminución del ser de lo dado como creación, lo que conllevaría degradar lo dado en la escala modal de existencia del ser» (4).

Así, el objeto estético es un objeto eminentemente real, pero sin pretender producir en sí mismo lo real o copiarlo; él lo expresa, y expresándolo lo descubre. Entre lo real y lo representado no hay equivalencia, no más que la que hay entre la percepción usual y la percepción estética, y la verdad del arte no puede consistir en realizar esta equivalencia. Lo que expresa no es realidad de lo real, sino un sentido de lo real: este sentido es verdadero porque es la dimensión afectiva a través de la cual lo real puede aparecer, y no la realidad de lo real tal y como una fórmula de física puede enunciarla.

c) *La verdad de la expresión.*—El objeto estético no es tanto el punto de partida de un conocimiento objetivo de lo real como una interpretación de la expresión de lo real y es en esto en lo que se requiere eminentemente la subjetividad del artista. El mundo de este objeto es el mundo de una categoría afectiva, y sólo a través de ella, el mundo de los objetos reales: la obra nos conduce a lo real, pero a través de lo afectivo, e incluso, en las artes figurativas, lo que ella sugiere de lo real no se cristaliza en representaciones, y el espacio que abre la cualidad afectiva queda vacío. Es a partir de la música como habrá que comprender el realismo de las artes representativas y no a la inversa.

Pues la música no se dirige directamente a lo real. Ciertamente, hay una música realista, en primer lugar la más ingenua, la que pretende incluso imitar lo real, lo que puede imitar de lo real: los ruidos; y este intento es el de todas las épocas, como lo testimonian *La batalla de Marignan, El cucú, La sinfonía pastoral, Pacific 232.* Pero sabemos lo

que hay que pensar: la obra sólo es musical a condición de convertir los ruidos en sonidos y de integrar los sonidos en un tema sonoro en el que tienen su virtud por su función dentro del sistema y no por su parecido con lo real, hasta el punto de que este parecido sólo se percibe si el autor nos lo indica. Lo mismo hay que decir de las obras que, sin limitarse a la imitación de los ruidos, pretenden comentar lo real dándonos un equivalente musical de él, por ejemplo *Los conciertos* de Rameau, *El carnaval* de Schumann, *Los preludios* de Debussy, *Los cuadros de una exposición* de Moussorgsky. Pero ¿qué nos asegura que el *Preludio número uno* representa la catedral sumergida? El título. Sin él ¿habríamos evocado el objeto que nos indica? Con sinceridad, no: habríamos escuchado la música. Además, ¿estaría bien que evocásemos esta catedral sumergida, que suscitásemos las imágenes de alguna ciudad fabulosa, de ruinas submarinas de agua transparente y pérfida y de campanas cuya alma, por algún milagro, sobrevive al desastre? La representación, aquí sólo puede obstruir la audición: no estamos en un teatro de sombras, ni estamos en un concierto, para entregarnos al encantamiento de la sensibilidad sonora y este encantamiento no hace brotar en nosotros las imágenes de lo real, a menos que dejemos de adherirnos al universo de los sonidos. Y lo mismo sucede en otras obras que unen a la música la palabra, recitada, declamada o cantada, como un título que la acompañaría en todo momento. No se puede decir simplemente que la música tiende indirectamente a lo real a través de la representación que ofrece el texto. A los músicos que aseguran seguir el texto y reducir la música a un comentario fiel, imitar, en suma, el texto como otros imitan directamente lo real, no se les puede creer bajo palabra: es quizá la historia de la creación lo que ellos relatan, pero su obra se niega a estar dominada por el texto. Conocemos la teoría de Schloezer: en la medida en que las palabras tienen un sentido racional y designan lo real, son musicalmente indiferentes: la música no sabría ya ser un comentario de texto, como el texto es un comentario de la música. Entre el sistema verbal y ordenado a la inteligibilidad y el sistema musical ordenado a una exigencia sensible no hay medida común ni reciprocidad. Y por lo tanto si la obra que une la música y la palabra es una, pues es bajo esta condición como ella es verdaderamente una obra, es preciso que sea «únicamente un sistema musical y

que la palabra se encuentra totalmente asimilada por la música»; la unidad no puede realizarse más que por el sacrificio de uno de los elementos de la dualidad. Todo lo que queda entonces del lenguaje son los sonidos articulados, que se transforman para la obra vocal en un material con el mismo grado que los sonidos instrumentales que se incorporan al sistema sonoro; pero la virtud semántica de la palabra se ignora completamente, y por ello no importa que yo ignore el alemán al escuchar las melodías de Schubert o el latín escuchando una *Missa Solemnis*. La música, privando a las palabras de su sentido, rechaza la influencia que las palabras pueden ofrecerle acerca de lo real. Porque no hay más que una música, la que es puramente música, es decir, que lleva todo su sentido en sí misma y debe ser escuchada por ella misma, sin referencia a un sentido racional y sin evocación de lo real: de lo que una sonata o una fuga son el modelo.

Y sin duda conviene seguir este camino y rechazar en primer lugar todo lo que pueda alterar la pureza de lo sensible introduciendo en él un cuerpo extraño, una alusión a lo real. Y por tanto, en este punto de la música pura al que hemos llegado es donde quisiéramos reencontrar una verdad de la obra para poder justificar enseguida más fácilmente la música vocal o la música de programa. Esta música pura, en efecto, conserva un sentido: un sentido que no es conceptual, ya que no narra, ni describe, ni demuestra, pero que tampoco es simplemente un sentido espiritual, como dice Schloezer, que constituye lo sensible de una totalidad autónoma; ella tiene también lo que Schloezer llama un sentido psicológico, que es lo que hemos denominado expresión. Y en esta expresión, que es rigurosamente inmanente a lo sensible y que es el reverso y no el pariente pobre del sentido espiritual, es donde se produce la relación con lo real, al margen de toda representación imitativa: la cualidad afectiva expresada en ella es la cualidad de un mundo. Así cuando decimos que la alegría que expresa tal fuga nos abre el mundo de Bach, esta palabra mundo indica una referencia a lo real: no hay imágenes para poblar este mundo ni conceptos para hacer su inventario, y sin embargo es verdadero. Comprobando esta cualidad afectiva que me es comunicada por la música, y sin duda porque esta música tiene un rigor ineluctable, siento que esto no es un sentimiento cualquiera a flor de piel, como cuando estoy alegre o triste a merced de mi

estado de ánimo y de mi situación; se trata de algo más profundo y necesario: una revelación. Sólo se me revela una luz, pero sé que lo real puede surgir a través de ella; sólo se me da una llave, pero sé que ella puede abrir las puertas. Yo sé que lo real puede ser visto y que, sin duda, él lo desea. Indudablemente es a Bach a quien yo escucho y me parece que lo reconocería entre mil, pero a través de Bach es lo real lo que se expresa. Por esto no necesita ser representado, está presente: no en tanto que depósito de objetos identificables o de acontecimientos determinados que es preciso evocar y nombrar, sino —y volveremos sobre ello— en tanto que ser. Por ello no necesito verificar que este mundo de la alegría penetra en lo real: podría hacerlo más tarde, cuando alguna expresión me introdujera en un mundo en el que volvería a encontrar el mundo de Bach, ante los juegos inocentes de un niño, la gracia chispeante de un bailarina o de una nueva primavera, el rostro sonriente de un hombre que, afortunadamente, ha dominado sus pasiones sin ser marcado por la ley; sabría entonces que el mundo de Bach es verdadero, ya que lo real lo confirma, pero yo lo sé ya sin tener necesidad de anticipar estas experiencias, sé que «es así». Es posible que no lo compruebe nunca: suponed que el cautivo en su prisión, abandonado al odio y sólo viendo el cielo por «arriba del techo», inaccesible, escuche esta fuga: sabe que no es para él; se le prohíbe este mundo y posiblemente se lo haya prohibido él mismo, quizá incluso podría acceder a él todavía si fuera capaz de ser feliz en la desgracia, aunque tal felicidad apenas sea accesible; pero, al fin y al cabo, no puede dudar de que este mundo existe, aunque esté reservado a otros el disfrutarlo. Existe la alegría; poco importan los objetos mediante los que se manifiesta, su realidad no depende de estos objetos, son ellos más bien los que dependen de ella, captando su mundo, su suprema realidad. El privilegio de la música pura es revelar lo esencial de lo real sin que yo tenga que hacer una anticipación acerca de los objetos que le dan cuerpo: aportarme la significación antes que los signos, el mundo antes que las cosas. Así lo sensible aquí no representa nada y no tiene otro sentido que esta cualidad que está unida a su forma, o, mejor dicho, que es su forma misma, si bien el sentido racional y el sentido psicológico no son más que uno. Y esta cualidad afectiva lleva a lo real, aunque no lo evoque: el *a priori* afectivo es cosmológico.

Sin embargo, ciertas obras musicales parecen dedicar su mayor parte a la representación y permitir evocar lo real del que expresan la esencia afectiva. Así sucede con todas las que llevan un título o acompañan a un texto cuyo sentido orienta hacia lo real y no deja indeterminado el mundo del objeto estético. Pero, ¿cuál es exactamente esta determinación? La función de la música siempre es hacernos entender ciertos sistemas sonoros y no sugerir imágenes o imitar lo real. Como le dijo un individuo a Baudoin, que le había pedido adherirse a la opinión acerca de *La pavana para una infanta difunta:* «Están aquí las impresiones sentidas no cuando interpreto *La pavana*..., sino cuando la pienso» (5). Cuando escucho *La pavana*... no la he pensado con anterioridad, no necesito saber lo que es una danza de la corte española de ritmo noble y lento, ni recordar a las infantas suntuosas y tristes de Velázquez, ni evocar un cortejo fúnebre y todas las imágenes que puede suscitar la proximidad de la juventud, del amor y de la solemnidad aristocrática. No he de reconstruir una realidad histórica ni las circunstancias de la creación, posiblemente evoque el título. El título sólo sirve para inducir o corroborar la cualidad afectiva que desprende la música por su propia cualidad afectiva: por la carga poética de la palabra *Pavana,* donde la «a» se arrastra con languidez, a lo que responderá después la feliz alteración de las «f» como un eco ensordecido y prolongado que se muere, la nasal de «difunta». Lo mismo cuando escucho *El mar,* esta simple palabra (por no hablar de títulos propios de cada movimiento) tiene también ella misma una carga poética: me orienta enseguida hacia una cierta cualidad afectiva. Pero no voy a desarrollar las imágenes del agua glauca, de las olas, de la espuma sobre los arrecifes o de *Midi le juste* y sus diamantes. Se trata de una sinfonía que escucho, como bien lo ha recordado Roland Manuel, y no de un paisaje real que contemplo. Si tengo la impresión de reconocer el mar, si las promesas del título se mantienen es precisamente porque escucho la sinfonía: entonces lo que se me revela es algo así como la esencia del mar, y en relación a ella toda imagen es grosera y vana, ya que se trata de lo que experimento cuando estoy ante el mar, de lo que hay de marino en ella: su esencia afectiva, que es más segura y comunicable que todas las descripciones empíricas. Es el mar como mundo, lo mismo que la fuga de Bach era la alegría como mundo. Y esto es importante: el

objeto y el sentimiento son los dos igualmente principios de un mundo porque el sentimiento vale como objeto y el objeto como sentimiento; el objeto no vale por sí mismo, vale al provocar y encarnar un sentimiento que lo fundamenta y sobrepasa a la vez: el sentimiento del mar. Inversamente, el sentimiento está lleno de objetos que no evoca, pero que están en él en potencia y que nosotros podremos encontrar en lo real. Lo que la obra da no es el objeto como objeto en el mundo, sino el objeto como principio de un mundo: la relación de la esencia afectiva con lo real no es la relación lógica del concepto con el individuo, sino la relación debida, dada en su expresión, de la cosa en su mundo.

Aquí está la diferencia entre la música pura y la música de programa. Las dos despiertan un sentimiento a través del cual se revela algo de lo real, pero en la primera el sentimiento se basta a sí mismo y puede llevar un nombre de sentimiento: alegría o melancolía, él se subsume espontáneamente bajo la categoría afectiva. En la segunda el sentimiento se especifica sobre un objeto del mundo que él abre, pero sin perder por eso su cualidad de sentimiento y, por ello, la categoría afectiva puede siempre serle aplicada con esta inevitable aproximación que hemos visto; y este objeto sólo está presente por su valor expresivo, es decir, como poder de despertar este sentimiento que la música toma a su cargo, pero que necesita ayuda para precisar. De manera que la relación con lo real permanece igual: está siempre refrendado por medio del sentimiento, que le revela la esencia afectiva (6). Sucede lo mismo con el texto de la obra vocal. Si insistimos sobre la importancia de la expresión, no tenemos, como Schloezer, que reabsorberlo totalmente en la música; aunque no sea necesario, como en el caso de una lengua que no comprendemos, puede colaborar con ella, a condición de que, como en la poesía, su significación racional vaya más allá de una significación poética: entonces el texto vale por su expresión y esta expresión coincide con la de la música. Este es el principio de todas las transposiciones estéticas. Y si a veces deploramos su desigualdad es porque esperamos una igualdad y una convergencia de los dos elementos de la obra: ciertamente, las melodías de Chausson no pierden nada al ser escritas sobre textos de poetas menores, pero lamentamos entonces tener que olvidar este texto como descuidamos los libretos de Mozart. En todo caso, allí todavía no hemos de desarrollar el sentido del texto

para alcanzar a través de él lo real, como si la música tuviera que representar, si no lo real, por lo menos ese sucedáneo de lo real que sería el texto considerado como prosa, cuando ella sólo tiene que proporcionar un equivalente musical de la expresión poética. Del teatro musical, en fin, hay que decir lo mismo: sólo es percibido como obra total si todas las artes que emplea también convergen, y esto sólo es posible dentro de una expresión común. De tal forma que si alcanza lo real, es sólo gracias a esta expresión, como la música pura. Pero comprenderemos mejor esta colaboración de las artes si mostramos que las artes plásticas y las artes del lenguaje son verdaderas precisamente como es verdadera la música, y sin que la representación tenga el peso suficiente como para desviar esta verdad hacia la imitación.

Las artes del lenguaje y singularmente de la prosa están en las antípodas de la música. Aquí parece que las palabras se elijan primero por su sentido y que su función sea traducir lo real. ¿No decimos que una novela es mala si, por ejemplo, su psicología es falsa o si los personajes que representa no son verdaderamente reales? E inversamente, ¿no utilizamos la literatura para sustentar una psicología que esperamos sea verdadera? Pero, ¿la verdad de la obra consiste en reproducir lo real o en expresar la verdad de lo real, incluso bajo las especies de la cualidad afectiva? Veamos más concretamente. En primer lugar se trata, en el ejemplo que dábamos, de psicología. ¿Esto quiere decir que la verdad de los otros sectores de lo real, lo histórico, lo geográfico, lo físico, es entonces facultativa? En efecto, se admite fácilmente que una novela pueda desarrollarse en un mundo convencional, como *L'Astrée*, *Suzanne et le Pacific* o *Les rivages des Syrtes*, que no obligan al autor a un realismo integral. El teatro hace siempre uso de esta tolerancia más o menos liberalmente, y no se acusa a *L'annonce faite a Marie* de haber fracasado porque la acción se desarrolla «en una Edad Media convencional», o a *Fedra* porque intervenga un monstruo marino. ¿Y qué decir de los mitos? Prometeo y Fausto ¿no son verdaderos como son verdaderas las telas de El Bosco o los capiteles de Vézelay?

Esto nos advierte que la verdad, incluso en el estilo clásico, no se mide por la imitación: lo maravilloso puede ser tan verdadero como lo cotidiano. Lo que sucede, por lo tanto, es que el arte se preocupa por la exactitud y persigue lo real hasta en los detalles más insignificantes:

¿Reside aquí lo verdadero? Una tragedia de Voltaire ¿es más verdadera que una tragedia de Racine porque los actores estén allí revestidos de togas y no de jubones? Y los Goncourt ¿son más verdaderos que Stendhal porque hagan uso de un «fichero»? ¿Qué significa pues para las obras que no son inocentes o víctimas esta preocupación por el realismo? Para el artista, en primer lugar, es sin duda un medio de suscitar o de mantener la inspiración: así es posible que un viaje haya inspirado *El mar* a Debussy, o que el frecuentar la historia haya inspirado *Nôtre-Dame de Paris* y el espectáculo del mundo de la Restauración *La comedia humana*. Para nosotros, no se trata de un medio para instruirnos mientras que conservamos la actitud estética, sino que es un medio de obtener un sentimiento de seguridad: no se trata de verdad, sino de verosimilitud, y los anacronismos que algunas obras han empleado sistemáticamente, llegando incluso a ser un procedimiento, nos recuerdan entonces que el fin del arte no es la exactitud en la reconstrucción histórica. Sin embargo, ciertas obras nos introducen especialmente en el mundo de la historia, y aspiran a la verdad histórica del presente o del pasado. Pero no alcanzan esta verdad, como la alcanza, a veces, la música, que no la pretende jamás, haciendo lo que el historiador no llega a hacer, en tanto que está preso en las redes del detalle objetivo, separando cierto estilo propio de una época como hay un estilo propio en el comportamiento de un individuo o una fisonomía propia en un paisaje. Lo que es valorable estéticamente en Zola no es la teoría de la herencia o del determinismo social, sino el unanimismo de *Germinal* o la evocación del jardín encantado donde sucumbe el abad Mouret.

Si la literatura no es indiferente a la verdad del objeto o de la historia, todavía lo es menos a la verdad del hombre. ¿Pero cómo expresar esta verdad? Las obras que presumen de fina psicología son tan aburridas como los retratos de familia y todos los engaños, añadiendo el ridículo de la presunción cuando pretenden ser instructivas. Pero si nos negamos a explicar y a juzgar, ¿qué describir, y cómo? ¿El comportamiento, tal y como lo hace el naturalista? ¿La vida interior a través del monólogo? Sabemos cuánto han inquietado estos problemas a la novela contemporánea; posiblemente en vano si, por una parte no existe en el arte un método que garantice el exito y si, por otra, justa-

mente, algo del hombre, aquello por lo que es libre, permanece inalcanzable. Pero no será en vano si la búsqueda de los procedimientos novelescos se integra en un estilo y si es mediante este estilo como una novela es verdadera.

Y en efecto, ¿cuándo una novela es verdadera? Cuando hay una cierta forma de conmovernos para revelarnos algo, asociándonos a un cierto sentimiento, nos transporta a un mundo que le es propio; la alfombra mágica ya no es la melodía, sino un cierto tratamiento del lenguaje: la sintaxis, la densidad de los párrafos, el recorte de los capítulos y hasta la elección de las palabras. Sin duda las palabras son elegidas por su sentido pero también por su capacidad poética para conmover y cautivar, como las palabras que designan los colores en Colette, o en Mauriac, de la humedad a la sequía, los matices del calor, o en Malraux el entusiasmo o el fracaso de la voluntad. Y también las escenas del relato o los personajes son elegidos por lo que representan, pero la representación se subordina a la expresión, y ayuda a reproducir una cierta cualidad afectiva. Sido es un elemento del mundo de Colette y es a través de este mundo como captamos a Sido: ¿Imaginamos a Sido en el mundo de Mauriac? No más que a los coros de la *Novena* en la *Sinfonía Júpiter*, o a un juez de Rouault en una tela de Matisse. En consecuencia, no es lo representado mismo o solamente él, quien da acceso a lo real, es todavía el sentimiento, cuyo elemento representativo es ahora inseparable. Una vez más, la verdad de la obra no está en lo que ella relata sino en la forma en que lo hace, y lo real que esclarece no es exactamente el que representa.

Puedo muy bien utilizar *Le Rouge et le Noir* para hacer una teoría de la ambición (aunque este uso de la obra, si presupone la experiencia estética, le resulta extraño) y esto no implica que el retrato de Julien que me propone la novela reproduzca un individuo real y su historia real: poco importa que Stendhal haya sido inspirado por un suceso, él no copia lo real, hace una obra de arte eligiendo ciertas escenas, oponiendo ciertos personajes e imponiendo un cierto ritmo al lector. Desde entonces, estoy sumergido en ese aire vivo y ligero del mundo stendhaliano y a su luz podré comprender ciertos aspectos de la ambición o del amor tal como los viven los hombres. No existe Julien Sorel en la realidad pero existe algo stendhaliano como existe algo mozar-

tiano. De la misma manera que, al sumergirme en el mundo de Proust, descubriré lo proustiano en la realidad, los Norpois o los Swann, no porque Proust haya representado estos personajes sino porque el sentimiento que despierta su obra me hace clarividente y me permite reconocer en lo real a los individuos que pueblan su mundo. No es un repertorio lo que me da *El tiempo perdido* o un tratado de psicología, es una luz que hace surgir ciertos aspectos de la realidad: una realidad finalmente desolada, estéril, donde la acción se hunde y donde sólo emerge, como la pequeña frase de Vinteuil, la pureza del instante decantado, «anulada baratija de inanidad sonora». Hay pues aquí, como anteriormente para la música, una representación del título que mantiene la representación en potencia: ella especifica el sentimiento, lo orienta, lo nutre junto con lo sensible del que es inseparable, pero a través del sentimiento es como alcanza lo real, una realidad que no es necesariamente el equivalente de lo representado, porque el sentimiento revela una esencia afectiva que lo real admite (7).

Sin embargo, dirá el realista, ¿lo que sucede no es que la obra alcanza directamente lo real y rehusa ser ficción? Balzac, Jules Romains, Sartre ¿no quieren, y a veces para invitarnos a vivir así más resueltamente, hacernos tomar conciencia del mundo determinado en el que su lector ha de vivir al mismo tiempo que ellos? Lo que ellos expresan no es en absoluto su mundo interior, es el París de 1906 o de 1950, la victoria alemana de 1940, la condición actual de los negros en Estados Unidos. ¡Y qué! Si su única ambición es presentar el mundo real al que pertenecen, ¿por qué no se hacen historiadores, o políticos si además quieren ser actores? (8). Ellos pretenden otra cosa, en primer lugar expresarse a sí mismos y quizá perderse en lo que expresan: pero esto está fuera de nuestros propósitos. Por otra parte, también saben o presienten que lo real no tiene verdaderamente sentido en tanto que no esté ordenado a un mundo, y que a ellos les corresponde descubrir ese mundo fuera del cual sólo existe el polvo cegador de los hechos. Ahora bien, son estos medios propiamente estéticos los que constituyen ese mundo despertando el sentimiento que expresa. Entonces sólo lo real puede ser recuperado, y la representación es verdadera: pero porque ella es expresión, por el genio del arte y no porque sea fiel reproducción. Y por eso esta verdad tiene un campo de aplicación más amplio

que lo real representado y sobrepasa las intenciones del escritor (por lo que se vuelve inmortal): Homero sigue siendo verdadero cuando ya el cañón ha sustituido a la lanza y la quinta columna al Caballo de Troya; y es verdadero por lo que hay de convencional en la epopeya y no por lo exacta que sea la descripción del equipo del infante aqueo. De la misma manera, el monólogo de Benjy en Faulkner me introduce en el mundo de un idiota porque inventa un lenguaje que no es en absoluto la anotación rápida de las conversaciones mantenidas por un demente precoz en un hospital psiquiátrico. Se comprende, por otra parte, que el novelista tenga la tentación de imitar de alguna manera lo real para compensar la multiplicidad de los convencionalismos a los que se ve obligado a recurrir. Pero de todas formas, la verdad de su obra reside en otra parte y su obra puede también ser cierta transformando la historia o la psicología, es suficiente con que introduzca la historia y la psicología y no con que siga sus consignas.

En resumen, la obra literaria es verdadera, como la fábula, por su segundo sentido, y no por el sentido inmediato de lo que representa; la función de la representación no es tanto imitar lo real como favorecer la expresión que permita captarlo. Esta conclusión podría aplicarse también a las artes plásticas: la pintura no es menos verdadera por admitir las deformaciones que requiere un cierto tratamiento estético de lo sensible por el que lo sensible se hará expresivo. Hemos dicho a menudo que la pintura auténtica no podía ser completamente realista; quedaría por demostrar que no es por su realismo por lo que la pintura es verdadera, (9) ya que la representación está aquí también al servicio de la expresión; es un medio de organizar lo sensible y de permitirle ser expresivo. Incluso la pintura realista no es verdadera por lo que permite indentificar: una crucifixión no es verdera por lo que enseña de la anatomía, ni un interior holandés por los datos que ofrece sobre el vestuario o el mobiliario de la época ni un paisaje por la geografía; son verdaderos por el mundo que abren para el cual el tema no es más que un pretexto: la crucifixión no introduce necesariamente en el mundo del cristianismo, y en todo caso la religión varía de un objeto estético a otro; de la misma manera Vermeer no introduce en un mundo holandés, sino en el mundo del tierno secreto y de la dulzura de vivir. Pero, por el contrario, una pintura que renuncia al tema no renuncia por ello

a ser verdadera; y es significativo que muy a menudo los pintores «abstractos» deseen un título para sus obras; están autorizados de la misma forma que los músicos, y ello nos compromete de igual manera ya que no tenemos por ello que buscar el objeto en las sinfonías de colores, ni en el templo de Eupalinos a la hija de Corinto que él amó, pero debemos dejar que se deposite en nosotros el sentimiento que el objeto estético debe despertar, y estamos advertidos de que este sentimiento ilumina un mundo en el que tal objeto puede figurar. Y es a partir de esta experiencia como hay que concebir, en reciprocidad, la verdad de la pintura realista.

Así el objeto estético es verdadero antes de ser verificado, y ello por dos razones. En primer lugar, es verdadero respecto a lo real porque es verdadero respecto a sí mismo: comprobamos su verdad en su perfección, tanto rigor no puede engañarnos. Por el contrario, lo que es trivial no dice nada; a lo sumo relata y la representación ahí es suficiente. Hacer de lo sensible un lenguaje auténtico que vuelve a la función original de la expresión, es el milagro que realiza el arte dando a lo sensible una plenitud y una necesidad que no deben nada a la lógica, y que son el testimonio del estilo. Es pues mediante su cualidad intrínseca y desde el interior de sí mismo como el objeto estético lleva hasta lo real para difundir su verdad: lo bello es el signo de lo verdadero, sólo lo bello es verdadero. Después, el objeto estético asume esta función original de la verdad que es la de preceder a lo real para iluminarlo y no para repetirlo. Que él esté así en actitud de clarificar no implica que esta verdad se devalúe como subjetiva, ya que, además sólo a través de una subjetividad existe la verdad. Ciertamente, el mundo que revela el objeto estético es un mundo singular en el que se entra por la puerta estrecha de un *a priori* existencial; pero no es arbitrario, y sabemos que lo real vendrá a confirmarlo y no lo dejará vacío; sabemos que esta luz iluminará algo, como el matemático lo sabe de sus algoritmos.

Pero ¿de dónde nos viene esta seguridad? ¿Cómo el mundo revelado por el objeto estético puede instruirnos sobre el mundo real o, mejor dicho iluminarlo? ¿Lo real se presta a ello? ¿Necesita esta luz? Es aquí donde hay que examinar la idea de lo real, siempre para ver, en suma, cómo el *a priori* afectivo puede tener un alcance cosmológico y,

si es constituyente respecto al mundo del objeto estético, cómo puede serlo también respecto al mundo real.

II. LO REAL ILUMINADO POR LA ESTETICA

A primera vista, si identificamos lo real y lo objetivo, el mundo del objeto estético no parece poder ser medido igual que el mundo real. El objeto estético revela, en efecto, un mundo que es subjetivo, o mas que un mundo, una atmósfera del mundo, que los objetos representados ilustran pero no determinan; el mundo es singular en la medida en que es interior a la obra, hasta el punto de que, gracias a él, el objeto estético encuentra la plenitud y la autonomía de su forma; y es subjetivo en la medida en que su unidad es la unidad de una *weltanschauung* personal. Por el contrario, el mundo objetivo es una totalidad abierta sobre un horizonte y en la que todas las cosas —objetos identificables y dominados por el conocimiento— pueden ocupar un lugar, en la medida en que el saber los descubre y elabora; es indefinido a fuerza de multiplicar lo finito y porque constantemente aparecen otras cosas. Y sin embargo no tiene un principio de unidad interior; no tiene más que la unidad formal del yo pienso, es decir, una unidad de entendimiento. Mientras que el mundo del objeto estético, indefinido en cuanto a la extensión, es definido por el *a priori* afectivo que le anima; lo incondicionado no es aquí la totalidad inaccesible de la serie de condiciones, es la unidad quizás indefinible, poco sensible, de un sentimiento singular. Ante tal oposición, ¿debemos decir que la experiencia estética sólo puede comportar una relación diádica entre la obra y el espectador que penetra en su mundo, excluyendo toda referencia al mundo objetivo?

Pero no es con el mundo objetivo, tal y como la ciencia se esfuerza por hacer, con el que hay que confrontar el objeto estético; es en el mundo real donde hay que descubrir el punto en el que todavía no se ha revestido de una significación determinada y puede asumir la determinación que le propone el objeto estético. Hay que distinguir, pues, entre lo real y lo objetivo. Ya la crítica del realismo estético nos invita a ello, puesto que nos enseña que si el arte afronta lo real o se inspira en él, no tiene que copiar un mundo objetivo ya dado, porque, en el

fondo, no hay mundo objetivo confeccionado. El mundo objetivo sólo se transforma en mundo a través de los *a priori* de la representación, como el mundo estético a través de los *a priori* afectivos, y este paralelismo impide que coincidan. El mundo objetivo es un proyecto sobre lo real, instituido por un *cogito* que se hace impersonal y que se reanuda sin cesar, pues el saber no tiene fin. Este proyecto es también un compromiso entre una exigencia puramente racional, que Kant analizó, y que requiere una deshumanización de lo real y la experiencia vivida de estas totalidades singulares que tienen un sentido inmediato, ya sea por la acción, ya sea por el sentimiento (lo inmediato tiene aquí, como ya hemos visto, dos aspectos diferentes pero opuestos ambos a la mediación del saber). Cuando trato de pensar el mundo, de dar un contenido determinado a lo que es primeramente el horizonte para una búsqueda indefinida de las conexiones racionales, me refiero implícitamente a este conocimiento inmediato de un mundo presente y próximo, tal y como le ha sido dado a la conciencia irreflexiva. Pensar el mundo como uno, como total, es ante todo ampliar la extensión del mundo singular, anexionarle lo lejano, la antípodas, las galaxias, la prehistoria; y por ello, se espera reunir la idea de una unidad de fenómenos revelada a un saber absoluto; pero lo único que hacemos es aumentar la extensión de un mundo que tiene, por otra parte, intensidad propia e incluso cualidad de mundo. Por lo demás, para la ciencia misma, el mundo está en una estructura fibrosa; y las diversas escalas que pongo en juego —micro o macro— física, tiempo breve de la psicología, o tiempo lento de los desplazamientos de los continentes o de los corrimientos de montañas— definen mundos prácticamente distintos y que, posiblemente, son ante todo mundos para un sujeto concreto: cualquier historia de una abadía medieval está más próxima para el archivero que un acontecimiento contemporáneo, y el átomo está más próximo para el físico nuclear que los árboles que rodean su laboratorio: el mismo mundo de la ciencia es, en primer lugar, el mundo del sabio. Así, un mundo objetivo no puede ser pensado, en absoluto, por sí mismo, más que como un límite y una tarea infinita, y no puede oponerse, para descalificarlos bajo el pretexto de que son diversos, a los mundos subjetivos; en la medida en que se piensa como mundo se arraiga en ellos. Es por lo que, a su vez, los mundos subjetivos no

pueden ser considerados como piezas sueltas de un mundo objetivo que los contendría y englobaría a todos, en tanto que cada uno de estos mundos aspira a englobar a los otros. El verdadero problema, y sobre todo para la estética, es saber en qué medida estos mundos iluminan lo real.

Pues lo real necesita ser clarificado, y posiblemente tanto mediante el arte como mediante la ciencia. Lo real es lo pre-objetivo. Se manifiesta en la brutalidad del hecho, en el carácter apremiante del ser-ahí, en la opacidad del en-sí: esta presencia que encuentro y que experimento es la realidad de lo real. Se puede aquí oponer la realidad rugosa e indócil a las ilusiones, el trabajo al ocio, como se opone la percepción a la imaginación; sólo pueden jactarse de estar en lo real aquellos que se enfrentan con el obstáculo que hay que vencer y que a veces destruye, los que luchan y sufren, y el resto no es más que mistificación... y literatura, y merece los palos que recibe la filosofía de Molière. Lo real no es una situación, un lugar en el que nos instalamos, un bien del que se dispone, sólo aparece en «situaciones límite», como las describe Jaspers, sufrimiento, enfermedad, muerte: no podemos rechazar a los que sienten el peso de las cosas y el triste privilegio de los acontecimientos. Pero, una vez más, esta presencia de lo existente bruto, si garantiza la realidad, todavía no da lugar a una verdad: sólo hay verdad en el descubrimiento de un sentido que esclarece y transfigura lo real, y gracias a la aptitud de una subjetividad para captar este sentido. Tan pronto como se califica lo real, ya sea para sentir la nausea o para tener lástima, se sobrepasa la realidad desnuda para clarificarla: lo real más inhumano sólo es inhumano para un sujeto. En el fondo, como el mundo objetivo presupone los *a priori* de la representación, lo real mismo sólo está presente conforme a los *a priori* de la presencia, que la informan ya y le confieren un sentido, disponiéndolo en una subjetividad vital. El cuerpo animado es ya inteligente a su manera y juzga lo real. Sin duda lo real está siempre allí, a la vez opaco y desbordante. Pero es el cuerpo quien lo experimenta y nos instruye sobre ello, lo real para él tiene esta presencia soberana e ilimitada: el no sentido mismo de lo real es ya un sentido al nivel de lo vivido. Pero en cuanto tal, lo real no tiene aún figura de mundo. Este carácter desbordante que reviste no es todavía un carácter de mundo, y no permite enumerar o

unir en el mundos singulares. Es como una reserva inagotable de lo dado, pero porque él no tiene nada en reserva: es una materia inagotable de significaciones, pero porque no tiene ninguna siginificación. Todo se une en él: la primavera estaba en flor a las puertas de los campos de la muerte, y el asceta entre la multitud se codeaba con lo corrompido. Pero esta unidad indiferente sólo constituye verdaderamente un mundo para aquél que se indigna de esta especie de iniquidad y considera entonces a la unidad del universo como escandalosa o inhumana. Sólo existe un mundo para quien descubre y desglosa en lo real una cierta significación, o bien la ausencia misma de significación: la unidad del mundo no procede de la unidad de lo real, sino de la unidad de la mirada que descansa sobre lo real o de la unidad del saber cuando se trata del mundo objetivo.

Al menos, el mundo objetivo es pensado, e incluso diríamos deseado, como uno. Respecto a él ¿habría que decir que el mundo de Kafka y el de Giraudoux, el mundo de Wagner y el de Debussy, son aspectos o sectores diferentes? Pero cuando digo que junto al *Tiempo del desprecio* está la *Dulzura de la vida*, o que al lado de lo apolíneo está lo dionisiaco, no yuxtapongo, no añado nada; el todo sería una ausencia de mundo. Los mundos ordenados a los *a priori* afectivos no tienen común denominador en un mundo objetivo, no más que los mundos ordenados a los *a priori* vitales: al introducirse en el mundo objetivo pierden su carácter esencial, se refieren a una mirada que no es la mirada de un sujeto concreto sino una mirada anónima que fundamenta la objetividad. No se puede decir, pues, que los mundos estéticos sean partes del mundo objetivo o puntos de vista acerca de él: rechazan medirse en el; hay que comprenderlos en relación a lo real bruto, son como una luz para este real. ¿La luz de algo posible? Sí, en el sentido en que lo posible ilumina porque anticipa: el análisis de la percepción nos lo ha mostrado ya y se podría evocar también la acción y la parte que toman allí las posibilidades inscritas al mismo tiempo en nuestro cuerpo bajo la forma de hábitos, y en el mundo bajo la forma de instrumentos y de huellas; lo real se vive como ámbito de posibles. Y es más, aparece a través de estos posibles puros que son los *a priori*. Sólo se va a lo real armado de posibles (10): pero estos posibles que no son componibles por relación a un mundo objetivo que los englobaría, no son

ya irreales por relación a lo real; no son los parientes pobres de lo real, una incertidumbre sobre la que lo real decidiría soberanamente; sino que son el sentido que ilumina lo real y esboza en el un mundo.

Así lo real desautoriza los mundos estéticos a pesar de su singularidad y de su diversidad. Por una parte, no hace de su subjetividad un motivo de irrealidad porque tenga necesidad de ellos: el objeto estético retoma lo real para darle sentido, lo fundamenta y lo unifica en la llama del *a priori* existencial. Informando lo real, los mundos estéticos merecen ser reales. Por otra parte, lo real ya no reniega de la pluralidad de estos mundos: es lo real, es decir lo desbordante, gracias a ella. Y sobre esta diversidad innumerable de mundos estéticos hay que insistir un poco, porque es la principal objeción a su verdad: podremos ver que incluso al margen de la experiencia estética la diversidad de los mundos está ya anunciada por lo real e iniciada en él, de manera que, incluso si estos mundos están siempre ordenados a un proyecto existencial, pueden ser también sugeridos y apelados por lo real que ellos iluminan.

En efecto, hemos observado ya que, en rigor, hay tantos mundos como objetos estéticos, y en todo caso como autores: el *a priori* afectivo que revela y constituye este mundo es un *a priori* siempre singular y al que la categoría afectiva siempre subsume imperfectamente. Pero por otra parte, se puede hablar de mundos en un sentido más amplio, sin que sean especificados por un objeto estético que los expresa. ¿Hay qué conceder, por lo tanto, una condición particular a los mundos estéticos y reservarles el privilegio de ser verdaderos? Conviene hacer aquí una distinción, hay mundos a los que se está tentado de llamar ilusorios: el mundo del alucinado o del mitómano por ejemplo; puede haber, gracias al arte, algo de verdad sobre *Don Quijote* o *Madame Bovary*, como gracias a la ciencia existe una explicación sobre la paranoia, pero el resultado es que su mundo no es verdadero. Decir que no es un mundo es decir demasiado, y los psiquiatras lo saben bien actualmente y se esfuerzan por comprender al enfermo y simpatizar con él: no se contentan con negar el mundo del enfermo, con disolverlo en el mundo objetivo, sino que tratan de penetrar en él; pero todo ello es para captarlo y arrancar así las raíces de la fabulación: para destruirla. Establecen la subjetividad de este mundo para denunciar su carácter

ilusorio y oponerle victoriosamente el mundo objetivo. Pero ¿por qué la subjetividad de este mundo lo descalifica y se supone que lo descalificará ante los mismos ojos del sujeto que lo ha vivido? Porque el sujeto no es verdaderamente él mismo, porque vive en la ceguera, la impotencia o la mala fe, porque no está activa y normativamente en lucha con lo real; su mundo se desmorona y se disloca, no hace nada más. Mientras que el artista ha hecho su obra, que declara a su favor y solicita nuestra confianza: la distancia de lo verdadero a lo falso se mide por la distancia que hay entre los relatos del alucinado y *Las Noches* de Novalis o *Las Iluminaciones* de Rimbaud. El mundo estético es verdadero porque el objeto estético es verdadero en los dos primeros sentidos que habíamos citado, porque encuentra en este objeto una expresión irrefutable y un testimonio auténtico. Los sueños de Jean-Paul o de Novalis, los demonios del Bosco o los ángeles de Giotto, los dragones chinos y los Shiva hindúes no son lo real, pero dicen algo, aportan una luz que esclarece lo real: hay algo en lo real que puede decirse a través de los monstruos o las metáforas, o simplemente por la melodía. Referir ese mundo al artista no es explicarlo para denunciar y disipar el carácter imaginario, sino que es comprender que el sujeto sólo puede revelar ese mundo. Y lo real no se resiste a esta revelación. Es más, parece solicitarla. Hay, en efecto, otra clase de mundos que parecen más bien suscitados por lo real mismo, que dispuestos a una subjetividad, lo real parece articularse en configuraciones capaces de delimitarse y de expresar un mundo que se propone al sujeto sin que el sujeto parezca tener la iniciativa. Es así como se hablará de un mundo de la primavera o del invierno, de un mundo de la salud o de la enfermedad, de un mundo de la ciudad o del campo ¿Y qué? ¿Vamos a perdernos en un pluralismo indefinido? Cuando paseamos por una ciudad, de un barrio a otro cambiamos de mundo, y también de una hora a otra según juegue la luz; de la misma manera que cambiamos de mundo al cambiar de rol social, dejando una oficina por un salón o una tienda de comestibles por un campo de deportes. Existe el mundo de los *Jardines bajo la lluvia* junto al mundo de los almendros en flor bajo el sol; existe el mundo de la guerra junto al mundo de la paz, el mundo de las prisiones al lado del mundo de los espacios libres y de los conquistadores; el mundo del mar junto al mundo de los bosques. Innumerables

mundos para cuya distribución o clasificación no existe hilo conductor ni *a priori*, pues quien los abre es el azar de la naturaleza y de la historia, y estamos de lleno en lo empírico: el sol esta mañana descubre un mundo primaveral... Una guerra hundió a esta ciudad en el mundo de la devastación... Una carrera de la policía en alguna comitiva suscita el mundo de la violencia... ¿Pero es necesario hablar aquí de mundos para el objeto estético? Hay que decir todavía que estos mundos no están garantizados por un objeto acabado y rico en significación, que nos obliga a abandonar el mundo de lo vivido, a liberarnos para interpretar una expresión y descubrir una profundidad que es como una plaza vacante para objetos posibles. Son sólo sugerencias que una pequeñez puede despertar: el canto de una cigarra es todo el monte, un mundo óseo y agitado donde las pasiones mismas tienen la vivacidad ardiente de la llama; la vocalización de un mirlo es el bosque, el monte alto de la Isla de Francia con los nobles helechos y los prados alrededor, donde la vida brota y murmura felizmente toda la inocencia vegetal y la ternura de Rousseau. ¿Existe ahí un mundo? Existe nuestra emoción, la aferencia de recuerdos y nuestra complacencia en prolongar el instante. Y por lo tanto es algo real, que hace nacer en nosotros las emociones y las imágenes que lo magnificarán; y los recuerdos que nos asedian se refieren también a lo real; no es la imaginación quien se desboca y engaña, quien busca negar lo real; nosotros, por el contrario, nos sentimos reconocidos en él y lo real parece que intenta encontrar en nosotros toda su amplitud y su resonancia, adquirir una profundidad que posiblemente él mismo no tiene: necesita y requiere la actitud estética. Y es aquí donde se plantean los problemas del objeto estético natural: para que lo real sugiera verdaderamente un mundo es necesario que se estetice, que nosotros nos hagamos poetas de lo real. Y vemos, una vez más, que no hay mundo que no se obtenga y profundice en una subjetividad.

Pero, mejor que estos inseguros temas que deben ser comprendidos en una experiencia estética o cuasi-estética, algunos mundos parecen merecer su nombre sin apelar a la actitud estética: como cuando el historiador habla del mundo del Renacimiento, el geógrafo del mundo de la selva o de la montaña, el sociólogo del mundo de la Iglesia o del mundo militar. ¿Pero estos mundos son ya mundos objetivos, insti-

tuidos por un cierto recorte del mundo real sobre un punteado propuesto por lo real mismo? ¿No se les puede clasificar, definir o formular algunas leyes sobre ellos? Seguramente estos mundos no tienen el carácter impreciso y confuso, sugerido por algo insignificante y acrecentado por una emoción; proceden de operaciones intelectuales, le hacen al objeto exploraciones metódicas, son delimitados e inventariados con precisión. Y es que, en el fondo, el conocimiento tiende a reducirlos al mundo objetivo del que constituyen una provincia espacial y temporalmente circunscrita; de manera que el mundo del mar y el de la montaña, el mundo griego y el romano, pueden yuxtaponerse o sucederse, mientras que el mundo de *El cementerio marino* y el de *Santa Victoria*, el mundo de Homero y el de Virgilio, son irreductiblemente diversos, aunque todos verdaderos. Sin duda alguna, los primeros son todavía mundos para alguien: ¿Cómo llegar a definirlos si no es relacionándolos con un sujeto concreto, tal y como se definen los medios al relacionarlos con un organismo? Definir el mundo del mar es definirlo para el marino, y el mundo de la ciudad, para su habitante. Y el geógrafo, y el ecólogo, para captar en su originalidad radical el fenómeno mar o el fenómeno ciudad, también habrán tenido que hacerse ellos mismos, por un momento, marinos o habitantes de ciudad, como el etnólogo se hace primitivo y el psiquiatra neurótico, reservándose los derechos de sobrepasar luego esta condición que han tenido que asumir para comprenderla. Así incluso, cuando distinguimos un mundo para objetivarlo, necesitamos sentirlo, ante todo, como subjetivo, y esto será siempre para nosotros una referencia implícita. Pero el geógrafo o el ecólogo tratarán de superar esta perspectiva mediante la objetividad de la investigación, hasta demostrar finalmente de qué manera el marino o el habitante de la ciudad son producidos por el mar o por la ciudad, es decir, por una realidad que les es ajena y les determina. Y finalmente, entre lo que llamamos el mundo de la ciudad o el mundo del niño y el mundo de Debussy o de Van Gogh, existe la diferencia de que a unos los intentamos objetivar con la ayuda de los *a priori* de las representaciones y sentimos a los otros a la luz de los *a priori* afectivos. Ciertamente, podemos objetivar a los mundos estéticos tanto como a los otros si ponemos de manifiesto el contenido del sentimiento que nos lo revela y si lo transponemos a lo real histórico,

sí, en fin, explicamos al autor a través de este mundo objetivado: Podemos pasar del mundo de Debussy, entendido como mundo expresado por la obra de Debussy, al mundo de Debussy entendido, en el mismo sentido que hablamos del mundo del niño o del mundo de la selva, como el entorno de Debussy (11). Pero, por otra parte, los mundos estéticos no necesitan ser objetivados; no esperan que se elabore una verdad sobre ellos mismos, son verdaderos por sí mismos.

Y por ello, parece ser, estos mundos son incomparables a los otros y merecen especialmente ser llamados mundos. No debe sorprender su pluralidad: confirma el hecho indeclinable de la pluralidad de subjetividades o de *a prioris* existenciales. Sin duda existe una comunicación entre las conciencias: lo real les es común. Pero, a su vez, lo real necesita de estos mundos subjetivos para aparecer y manifestar lo que hay de inagotable en lo dado; apela a todos los posibles porque tiene necesidad de ellos para adquirir relieve, como el acontecimiento histórico sólo tiene importancia por los posibles de los que está lleno; así una ciudad, un paisaje o un individuo sólo tienen importancia por sus múltiples aspectos. El mar puede ser el mar de *Voiles*, liso y brillante como algunas marinas de Turner, o el mar arrogante y en calma sobre el que camina *San Francisco de Paula*, el mar voraz y sombrío de *Océano Nox*, y en un mismo poema el «techo tranquilo» y la «hidra absoluta». Como el destino del hombre puede ser la aventura espiritual de *Las corales* de Franck, la alegría un poco breve y finalmente amarga de *Fiestas* o de *Partie de campagne*, la sórdida existencia de *La calle sin alegría* o la fastuosidad de Versalles y de la Opera. Lo real es que todo esto sea posible. Pero incluso la idea de una República de los fines, de una unidad de lo real no es más que una idea. Todo esfuerzo por la objetivación, y ya en la percepción desde que la representación sustituye a la presencia, tiende a realizar esta unidad, pero sin alcanzarla nunca. Y se da de golpe otra unidad, exclusiva y no inclusiva, en profundidad y no en superficie, tan pronto como lo real ofrece un rostro expresivo y nos habla. El mundo de la objetividad se constituye a expensas de estos mundos procedentes de la expresión. La pluralidad es, pues, primordial y nos acostumbramos bien a ello: no tenemos dificultad en pasar del mundo de Mozart al mundo de Wagner, como en pasar del mundo del invierno al del verano, y de la ciudad al campo. Ciertamente, nos

sumergimos cada vez en un mundo sin tomar conciencia de su carácter exclusivo y singular; es la reflexión la que nos advierte de que hay otros mundos, los de los demás, que también lo son para nosotros mismos en la medida en que, con el tiempo, tenemos experiencias diversas. Y entonces, la pluralidad pasa a ser un problema y una tarea, pues esta diversidad que hemos comprendido deberemos neutralizarla y respetarla al mismo tiempo. Así en el plano científico elaboramos la ciencia de un universo, tomando en cuenta, sin embargo, la heterogeneidad de los fenómenos o los grados del ser; y en el plano moral hacemos justicia a los individuos y tendemos hacia la unidad armoniosa que no atentará contra las diferencias individuales. Pero es en el plano del arte donde tenemos que respetar mejor estas diferencias y reconocer la pluralidad de lo humano.

En resumen, no hay más mundos que los diversos, porque no existe un mundo, ni siquiera objetivo, que sea asumido y definido por una conciencia que es, ante todo, conciencia singular. Lo real no está dado, primeramente, como uno para ser dividido luego en mundos particulares o en perspectivas monádicas; al contrario, la unidad de lo real como mundo objetivo no puede ser presentida o afirmada más que a partir de la experiencia de los mundos singulares: no es en tanto que uno como lo real es real, sino como percibido, como dado. Y, en consecuencia, la pluralidad de mundos estéticos no confirma que sean irreales como deberían ser si lo real fuera uno. Pero queda por demostrar la significación afectiva que, a pesar de lo que tiene de indefinida e innumerable, es sin embargo un sentido, puede aparecer en lo real. Si este sentido es el sentido de lo real, ¿no hay que conferirle un estatuto ontológico? El hombre que lo lleva a cabo o lo comprende, y lo real que lo manifiesta, ¿no están los dos subordinados a él, como lo óntico y lo antropológico a lo ontológico?

NOTAS

(1) Hemos indicado ya este problema en el capítulo sobre *Objeto estético y mundo*, en el que nos hemos limitado en todo momento a justificar el recurso a la noción de mundo para designar aquello que expresa el objeto estético.

(2) En la denominada pintura primitiva se puede observar que sólo es realista en apariencia: el realismo minucioso del detalle, del ramo de lis, de las Anunciaciones o de la coraza de San Jorge nunca produce una impresión de realidad, como en el mito, hemos sido transportados a un absoluto: la verdad literal de los objetos representados se transfigura por un aspecto de solemnidad y de fervor que el aduanero Rousseau intentó recuperar: estamos ante lo sagrado, ante el acontecimiento intemporal que fundamenta el tiempo.

(3) ¿Y el cine? Observemos de paso un problema: en la medida en que el cine mantiene las promesas de la pintura y encuentra lo que ésta buscaba, ¿debe abdicar la pintura? No, no estamos autorizados a hablar de una muerte del arte, no podemos anunciar la muerte de un arte y su sustitución por otro. Es cierto que la pintura de Caravaggio o de los impresionistas —especialmente de Degas— crean nuevas perspectivas o nuevos esquemas de composición, también los barrocos cuando pretendían sugerir el movimiento por medios plásticos y no musicales presentían el cine y apelaban a él; inversamente, por otra parte, el cine, antes de tomar conciencia de sus recursos, imita a la pintura, incluso aquello de la pintura que menos se parece al cine. Pero cuando un arte resuelve los problemas expuestos por otro, esto no significa su agotamiento: por el contrario, dicho arte puede retomar sus propios problemas, profundizar su propio talento y seguir así su carrera reivindicando una división más rigurosa del trabajo. La pintura de hoy en día es una pintura liberada del cine.

(4) *L'être et la forme*, p. 180.

(5) *Psychanalyse de l'art*, p. 191.

(6) Esto es verdad incluso cuando esta realidad, por indeterminada que sea, tiene una apariencia histórica: ¿Cómo separar la música francesa del siglo XVII de Versalles? ¿O el canto gregoriano de las abadías medievales? ¿O la ópera wagneriana del germanismo? Podemos decir entonces que Lulli me abre el mundo de Versalles como Debussy me abre el mundo del mar, ya que una época puede estar al principio de un mundo igual que un objeto, pero precisando paralelamente: 1.° Que la expresión de esta época no es más fin de la obra que la descripción. Y 2.° Que es siempre una esencia afectiva la que revela el objeto estético, y en consecuencia, que todas las imágenes explícitas y todo el saber que tengo de esta época deben quedar en la penumbra durante la audición. En realidad, este saber no es indiferente, pero sólo puede preparar la audición y no acompañarla; de lo que la música, bajo la forma de sentimiento, propone un equivalente, es de la idea en la que, de alguna forma, se ha condensado. Inversamente, por otra parte, este equivalente podrá ayudarnos después a elaborar la idea de la época, manifestando así la verdad del arte.

(7) La diferencia entre la música de programa y la literatura es aproximadamente la misma que entre la música pura y la música de programa, una diferencia de grado; como la representación concurre a suscitar el mundo del objeto estético, este mundo tiene algo

de determinado lo representado, tratado por el arte y transfigurado por la expresión, se vuelve un componente e indica con más precisión que la música lo que no podría encontrar en lo real Saint Loup o Charlus, playas o salones y vidas a las que atormenta el miedo de vivir y a las que asedian los recuerdos.

(8) Ellos lo son, a veces, pero esto no les impide continuar siendo novelistas. Es, sin duda, por ello por lo que la novela puede ser también un arma en manos del político

(9) La exactitud del dibujo es a la pintura lo que el valor semántico de la palabra es a las artes del lenguaje: dibujar es señalar

Se podría incluso decir que las dos artes ofrecen la misma dualidad de lo prosaico y de lo poético; ya que el dibujo también puede ser, como la palabra, absorbido en la significación utilitaria, sin valor por sí mismo, o al contrario, convertirse en un lenguaje formalmente válido que, por méritos propios, dé a entender lo que la percepción ordinaria no señala.

(10) E incluso la explicación que trata de hacer de lo real un mundo objetivo recurre a los posibles; véase lo que Max Weber dice de la causalidad en la historia, por ejemplo

(11) La misma transposición es posible, por otra parte, cuando hablamos precisamente del mundo del niño, pues esto significa a la vez el mundo que vive el niño, en el que, por ejemplo, los padres son como dioses, y el mundo en el que el niño se sitúa; y sabemos que estos dos mundos son recíprocos: que el niño es para los adultos un centro de interés, y que inversamente el mundo vivido por el niño es la proyección del medio que los adultos disponen para él.

CAPÍTULO IV

SIGNIFICACION ONTOLOGICA DE LA EXPERIENCIA ESTETICA

Asignar una significación ontológica a la experiencia estética es admitir que los dos aspectos, cosmológico y existencial, del *a priori* afectivo están fundamentados en el ser, es decir, que el ser es, por una parte, portador del sentido que él imprime en lo real (1), y por otra, fuerza al hombre a decir: la experiencia estética ilumina lo real porque lo real es como el revés del ser del cual el hombre, por su parte, es el testimonio; de forma que si el arte expresa lo real es porque lo real y el arte están ambos subordinados al ser. ¿Es necesario entonces negar al hombre la iniciativa de la experiencia estética para encomendársela de algún modo al ser? ¿Es eso posible? ¿No es el hombre el que presta el sentido a las cosas? ¿Podemos hablar de un ser del sentido —identificando sentido y ser— del cual el hombre sea el servidor, y lo real la manifestación? Hasta el presente, en cualquier caso, sólo estamos en condiciones de encontrar en la experiencia estética una justificación antropológica.

I. JUSTIFICACION ANTROPOLOGICA DE LA VERDAD ESTETICA

En efecto, a la cuestión de saber cómo el objeto estético, revelándonos un mundo, podía instruirnos de lo real, hemos respondido con

un argumento *ad hominem* mostrando que lo real no es de ningún modo juez del mundo estético, porque tiene necesidad de ese mundo para aparecer como real. Hemos dicho también que el objeto estético no tiene que copiar un algo real ya constituido, sino ofrecer una luz que pueda proyectarse sobre lo dado. Así, el objeto estético es verdadero en la medida en que nos induce a realizar el movimiento constitutivo de una verdad. No precisamente la verdad del hecho, que consiste en establecerlo como hecho, en unirlo a otros hechos hasta configurar la trama de un mundo objetivo; para esta elaboración de algo real ya dado, para la cual la percepción se orienta y se desplaza hacia la ciencia, el arte, en efecto, es inútil. Pero existe también la verdad más fundamental según la cual un mundo es posible con anterioridad a cualquier objetivación. Y es aquí donde la experiencia estética prefigura la marcha de toda consciencia: ella pone en funcionamiento los *a priori*, lo que presupone la aprehensión de lo real como mundo. Sin duda, estos *a priori* no tienen, respecto a la experiencia, una anterioridad cronológica, pero son su condición, y al mismo tiempo constituyen al sujeto como sujeto que hace la experiencia de lo real. Se podrá decir, sin duda, que si anticipo la representación de lo real es porque ya estoy unido a lo real por la presencia conforme al cuerpo; pero existen también unos *a priori* de la presencia: el cuerpo mismo debe anticipar, el cuerpo mismo es luz. El *a priori* es a la vez un *a priori* por referencia a lo real y un *a priori* que soy yo. Sin él, no hay sujeto ni mundo

En efecto, al principio de toda consciencia hay una especie de distanciamiento, al que se ha denominado anonadamiento: no es sólo la duda metodológica la que pone en cuestión la verdad, sino también una especie de duda ontológica por la que se afirma un para-sí. Entonces, se ahonda la distancia que vendrá a cubrir la intencionalidad: pues si la intencionalidad une la conciencia a sus objetos, define también la conciencia como no siendo este objeto y como siendo el «no ser» del que surgirá el objeto. Es esta distancia la que permite ver, ella es la luz: «La luz —dice Lévinas— es así el acontecer de una suspensión de una *epojé*... que define el yo, su poder de retroceso infinito y respecto a sí mismo» (2). Pero esta luz no es suficiente, ella hace que un mundo sea solamente posible y según su forma más abstacta, más desnuda: la pura exterioridad del espacio respondiendo a la pura interioridad del

tiempo; es un mundo para una consciencia ella misma abstracta, el sí-mismo impersonal que sólo se define todavía por un poder abstracto de negación. Pero sobre el fundamento trascendental de esta posición absoluta, los contornos del mundo se precisan y su unidad se afianza, cuando se le considera un sujeto personal, es decir, un para-sí concreto que no es pura negación y puro proyecto, sino proyecto de un cierto mundo: el mundo llega a ser el mundo de un para-sí. La luz se especifica como la luz del día se colorea, llega a ser un *a priori* cosmológico: es el sentido que orienta la captación de lo real y da significado a lo dado bruto. Lo real se hace expresivo; pero la expresión sólo puede ser interpretada por el sujeto que es, ante todo, esta misma expresión, se presenta a él antes de ser recogida en lo real. Es la verdad dada antes de lo real, el mundo, como sentido, dado antes del objeto.

Y la función del arte es poner en práctica esta verdad. Ahora bien, esta función puede interpretarse en un sentido empírico que hay que indicar primero: el arte nos enseña a percibir según los *a priori* que toda percepción pone en juego, favorece el ejercicio. El objeto estético se ajusta al cuerpo por los esquemas que lo ordenan, dibuja el espacio y el tiempo con rigor, tiene la presencia dócil y convincente de un objeto modelado. Y sobre todo, nos enseña a captar el *a priori* afectivo que lo constituye y que revela un aspecto del mundo. La percepción ordinaria nos pone, por el contrario, frente a objetos que no dejan de plantearnos problemas, que solicitan a la vez el entendimiento y la voluntad, la reflexión y la acción. No dan la oportunidad de recoger su expresión. Ciertamente, la percepción ordinaria revela ya un mundo, un mundo está siempre en el horizonte del objeto que utilizo o exploro; toda conciencia es conciencia de un mundo más que consciencia de un objeto; o, si se prefiere, sólo existe relación con el objeto considerando el objeto en un mundo; esa es la razón por la cual toda percepción es, al mismo tiempo, imaginación. Pero el mundo se perfila a partir del objeto percibido, tiene a ese objeto como centro, no es más que la prolongación indeterminada de ese objeto. Cuando tomo el tren, el tren es percibido como lo que me conduce hacia el término de mi viaje, el mundo es el espacio que debe recorrer y que su presencia me invita a anticipar; de ahí resulta eso que se llama atmósfera de las estaciones, donde se hacinan conciencias cargadas de proyectos, tendidas hacia

los mundos ferroviarios, y tan diferentes de una a otra estación según que estos mundos se abran hacia el norte o hacia el sur. Si la percepción va del objeto al mundo es porque el mundo es exterior al objeto: es un mundo en extensión que se manifiesta a la medida de nuestra inquietud o de nuestra impaciencia, porque nosotros nos preocupamos de buscar, más allá del objeto, los posibles que nos ofrece o las relaciones que mantiene progresivamente con otros. Mientras que la percepción estética, a la que nada apremia, no se apresura fuera de su objeto; ella lo profundiza para descubrir a través del sentimiento un mundo interior. Otro mundo, pues, en definitiva: un mundo que no es alimentado por la imaginación y recobrado por el entendimiento, sino que se mantiene en potencia en el sentimiento. Es este mundo el que puede aportar testimonios sobre lo real, no enunciando lo que es positivamente, sino dándonos el aspecto que él puede ofrecer. De ese modo vemos cuál es la función propia del arte: dándonos a percibir un objeto ejemplar cuya realidad total consiste en ser sensible, y que reprime tanto a la imaginación como al entendimiento, nos invita y nos ejercita en interpretar la expresión, en descubrir la atmósfera que sólo se revela al sentimiento. Nos hace realizar la experiencia absoluta de lo afectivo (3). Si podemos interpretar las expresiones de lo real es porque estamos ejercitados en ese objeto suprarreal o prerreal que es el objeto estético. En consecuencia, el arte tiene primeramente una función propedéutica.

Alcanzamos por tal camino lo que había enseñado la crítica del realismo. Inventando nuevos modos de representación, el arte nos enseña a ver. Inventa de alguna forma lo real en el momento que cree reproducirlo, ya se trate de un algo real formalizado y convencional como en el caso del arte clásico, o de un algo real más difícil de tratar como en el del arte realista. Lo real al que quisieron las teorías de la imitación que se refiriese el arte para reproducirlo no ha sido visto, propiamente hablando; o, al menos, «el ver» está completamente mezclado con el obrar y con el «ser obrado». Por el arte el ver encuentra su frescura y su capacidad de persuasión; el arte nos sitúa de nuevo en el comienzo. Creemos que repite lo que ya estaba visto porque podemos identificar lo que representa, seguir una historia, comprender a los personajes, pero, en el fondo, no habíamos visto todavía la potencia

de un torso humano en convulsión antes de ver los esclavos de Miguel Angel, ni la figura torturada de los lirios antes de ver el ramo de Van Gogh, ni las viejas calles de París antes de leer *La maison du chat qui pelote*, ni el rostro del desastre antes de leer *La mort dans l'âme*. El arte no copia porque no tiene algo real dado en una percepción previa a la que tuviese que igualar la percepción estética. Un poco más y llegaríamos a decir que es con el arte cuando comienza la percepción.

Pero, además, el arte es verdadero en la medida en que nos ayuda a conocer lo real: expresa lo que lo real expresará, y no tiene nada de ilusorio o de imaginario. Y siempre regresamos a esta dificultad: ¿Como puede el arte anticipar lo real? ¿Cómo es posible su verdad, que precede a lo real, en vez de ser consecuencia suya? ¿Cómo lo real se deja iluminar por esa luz? Podríamos intentar dar aquí una respuesta empírica, siempre desde una perspectiva antropológica, desarrollando sobre dos puntos la idea de una función propedeutica del arte. Pues si la verdad de la obra tiene algo de paradójico, es en la medida en que esta obra es el producto de una creación subjetiva: la relación de la obra con lo real nos conduce entonces a la relación del sujeto que crea esta obra con el objeto, que es lo real del cual la obra ofrece testimonio. Si el objeto estético puede ser verdadero en el tercer sentido de la palabra porque, como se ha dicho, es verdadero en el primero, falta hacer intervenir más precisamente al segundo sentido: la obra es verdadera cuando es auténtica. Y esta reciprocidad de la obra y de lo real debe ser examinada según el modo que ya hemos adoptado, tanto desde el punto de vista del objeto como del sujeto: a la autenticidad del artista que se esfuerza por expresar lo real debe corresponder una especie de autenticidad de lo real que busca expresarse mediante el arte. Pero podemos considerar todavía empíricamente esta proximidad de lo real y del arte.

Si consideramos en efecto, en primer lugar, la génesis de la obra, sería fácil mostrar que se trata de la obra de un hombre comprometido con lo real y cuya autenticidad se mide por la seriedad de este compromiso. Efectivamente, el primer «deseo» del artista es, en primer lugar, hacer su obra; pero él sabe que efectuándola no deja de ser el mismo y de asumir esa condición que es la suya en el seno de la realidad histórica. Si bien, algo de esa realidad que lo asedia llega inevitablemente a

reflejarse en su obra. La obra, entonces, no confirma solamente la personalidad de su autor, sino también la naturaleza del mundo real en el que ha vivido. Y conocemos de ese modo la valiosa contribución que el arte aporta a la historia: Mallarmé, Debussy y Monet caracterizan una época tanto como Molière, Lulli, Mansard y Le Nôtre. Es por lo que también, para nosotros, el mundo del objeto estético tiende a precipitarse en imágenes históricas: el mundo de Lulli a concretarse por el mundo de Versalles, o el mundo del Greco por el mundo de la España conquistadora y mítica. Incluso cuando la obra no se propone representar esta realidad contemporánea de su creador, declara a su favor, y lo que expresa resulta ser también la expresión misma de lo real. Es suficiente que el autor haya sido auténtico; expresándose a sí mismo, siendo fiel a su *a priori* existencial, sólo puede expresar lo real que lo envuelve, que lo lleva y se le enfrenta, y al que toda su actividad no deja de responder; pues ser sí mismo no consiste en refugiarse en una invulnerable soledad, sino en aceptar estar en el mundo y no evadirse, ni siquiera con el pretexto de la creación artística; esa creación sólo tiene substancia si es la obra de un hombre que no escapa a su destino. Este análisis, que ha sido hecho a menudo, requiere, por otra parte, una doble precisión: primero, que si el artista para ser auténtico debe comprometerse en su obra, no es necesario que la comprometa, como se ha proclamado algunas veces; pues puede expresar lo real casi sin saberlo, sin pretender representarlo ni intervenir en él con su obra. Pero entonces, ¿no se trata de diletantismo y en consecuencia de inautenticidad? No, si el deseo exclusivo del acto creador, la indiferencia por su eficacia inmediata, no son las últimas palabras, si el desinterés estético no es una coartada para la impotencia de la conciencia bella, y si la autenticidad es una respuesta a una llamada más profunda que tendremos que definir. Por otra parte, es necesario observar que la realidad así alcanzada por el arte es únicamente la realidad histórica contemporánea de la obra, una cierta realidad culturalmente limitada en el espacio y el tiempo; y quizá, el mundo que revela la obra sea más amplio, capaz de acoger una realidad más diversa.

Pero hemos de ver, siempre en el plano empírico, lo recíproco de esta validez del arte; se trata de la adaptación de lo real al arte. Pues si el arte alcanza lo real es porque lo real se presta a ello. Así como lo real

impregna al artista, se puede decir que el arte impregna lo real: la realidad que la obra alumbra, esta realidad en la que vivimos constantemente, es en efecto un mundo cultural en el que los objetos usuales alternan con los objetos estéticos, las casas con los castillos, los campos con los jardines, los ruidos de la calle con los conciertos; incluso lo usual está marcado por las tareas del arte, hasta el punto de que las fronteras de lo estético no son fácilmente discernibles. Desde ese punto, no es extraño que el mundo del objeto estético se aplique a lo real. Ciertamente, el arte orienta y agudiza nuestra percepción de lo real: Nerval y los impresionistas nos enseñan a ver la Isla de Francia como Retz o Corneille los acontecimientos de la Fronda, o los retratos el rostro humano. Nuestra captación de lo real se alimenta por la experiencia estética; ella imita a la vez esta experiencia y se inspira en ella. Pero es inversamente como lo real imita al arte: se esteliza el mismo tiempo que se humaniza. Tan pronto como sobrepasa a lo natural —¿y qué hay de natural en nuestro mundo cultural?— no hay distancia entre lo artificial y lo estético. Una mujer que encontramos por la calle, por su modo de vestir o de andar, imita a una estrella de cine, la cual quizá imite a su vez algun retrato célebre o a alguna bailarina legendaria; nuestras pasiones no son tan espontáneas que no revistan a veces un aire teatral y que no adopten el lenguaje de algun héroe. Incluso las cosas adoptan modelos estéticos: el jardín imita al parque, y el campo al jardín. Así, nos atreveríamos a decir que, a fuerza de ser contempladas, las cosas más indomables acaban por adquirir la huella de la mirada humana, que el cielo imita a los paisajistas, y el mar a los poetas; en la medida en que él se presta a la mirada, lo real se presta al arte. Más aún cuando la acción que le imprime el sello del hombre se inspira en normas estéticas o que imitan las normas de la estética. Si, por lo tanto, el arte puede darnos las claves de lo real, o al menos de sus aspectos afectivos, es que por un lado contribuye a la elaboración de lo real; se aplica a lo real porque lo real es de alguna manera su obra: la afinidad depende de una afiliación. Lo real, en tanto que naturaleza, es todavía obra humana, y casi una obra de arte: es, en el mismo grado que el objeto estético, la *Sache Selbst* que Hegel opone a la *Ding*, el objeto domesticado que devuelve al hombre su propia imagen, realizándose así en él, al mismo tiempo que la afinidad del arte y

de lo real, la unidad de lo cosmológico y de lo existencial.

Esta explicación tiene el mérito de aproximar la estética y lo humano; pues sabemos que lo propio de la estética es revelar lo humano; llega a su límite únicamente por iniciativa del hombre que, finalmente, sólo encuentra lo humano en lo real porque él lo ha humanizado mediante su acción, o al menos a través de su mirada. Por ello, sólo puede dar cuenta de lo que hay de expresivo en una naturaleza inhumana mediante una arriesgada extrapolación. ¿Estará aún en condiciones de dar cuenta del objeto estético natural? En todo caso, no dice por qué hay arte, es decir, por qué un cierto sentido quiere expresarse: ¿el artista no está impulsado por una fuerza, y empleado en una tarea que le sobrepasan? El sentido, si aparece finalmente como un sentido de lo real, lejos de ser impuesto a lo real por una empresa humana, ¿no está, al contrario, llamado por lo real mismo? ¿No es el ser mismo quien convoca al hombre a expresarle e interpretarle en lo real?

II. PERSPECTIVA METAFISICA

Si nos negamos a afirmar que el hombre lleva el sentido y que él mismo pone en lo real el sentido afectivo que la experiencia estética descubre, tendremos que afirmar: 1.° Que lo real no obtiene del hombre ese sentido, y 2.° Que el ser mueve al hombre para ser el testigo y no el iniciador de ese sentido. Esbozamos estos dos puntos corriendo el riesgo de dar una visión ontológica del arte.

Se trata de intentar comprender que es insuficiente la exégesis antropológica según la cual el sentido encarnado en el *a priori* está creado por el sujeto y aportado por él a las cosas, puesto que lo real está en la imagen del hombre, y particularmente del arte, porque el hombre lo percibe o lo hace a su imagen. Negar al hombre el privilegio de fundar la verdad, para fundar al hombre sobre la verdad, es dar la palabra al ser, siendo el ser en este caso el sentido mismo o, como sugeríamos, ese *a priori* anterior a sus especificaciones existencial y cosmológica, y que parece fundar a la vez el sujeto y el objeto, el hombre y el mundo (4). Se trata, en suma, de saber si el sentido, tal y como se encuentra en lo real, donde a pesar de todo se pierde —en la

medida en que lo real es lo otro del sentido—, y tal como se refleja en el hombre que lo expresa en el arte y lo descubre en la naturaleza, está en efecto al principio de la naturaleza y del hombre en lugar de ser proyectado por el hombre en la naturaleza, de forma que la misión del hombre es expresarlo, y no inventarlo. Es sin duda alguna lo que entiende Heidegger cuando cita las palabras de Hölderlin: «Lo que perdura, lo fundamentaron los poetas», y cuando añade que al poeta, que tiene la valentía «de situarse en el espacio que hay entre los dioses y los hombres», son los dioses quienes le obligan a hablar (5).

Y es necesario observar, de paso, que volvemos a encontrar bajo otra forma el problema que apareció en nuestras primeras reflexiones cuando tratábamos de definir el objeto estético, al que llamábamos un en-sí, para-nosotros, indicando que la percepción estética, a la que hace referencia, le hace justicia y sin embargo no lo constituye. Admitíamos un ser del objeto estético y una verdad de él, independiente de la percepción, aunque tenga necesidad de ser reconocido por esta percepción. Sin embargo, una perspectiva ontológica nos invita a pasar a un grado superior: a admitir un ser del sentido —siendo el ser el sentido— anterior a la vez al objeto en el que se manifiesta y al sujeto a quien se manifiesta, y a quien se refiere para cumplir esa solidaridad del objeto y del sujeto. El problema que plantea la percepción estética sería de algún modo deseado por el ser, procedería de la dialéctica del ser en lugar de conducir a él toda dialéctica. Nos cuestionaremos en breve si esto puede pensarse.

En todo caso, es preciso admitir que el hombre es un episodio en esa dialéctica: él no crea el sentido. A pesar de ello, que lo real no obtenga su sentido del hombre no significa que lo humano sea desestimado porque, en suma, el hombre alertado y formado por la experiencia estética es capaz de reconocer el sentido y de subsumirlo bajo la categoría afectiva. No se puede cuestionar la concordancia del hombre y de lo real; es necesario únicamente ponerlo en el haber del ser y no del hombre. Lo real y el hombre pertenecen los dos al ser, y el ser es precisamente esta identidad del sentido, tal y como el hombre puede interpretarla, y de lo real, tal y como el sentido puede inscribirse en él. Pero lo humano no está por ello descalificado: el sentido pasa por el hombre, si es que no está constituido por él; el *a priori* no deja de ser

común al objeto y al sujeto; permanece existencial, y también constituyente, aunque la constitución no sea obra del hombre, sino del ser a través del hombre. Pues, gracias a la experiencia estética, es lo humano lo que se revela en lo real, una cierta cualidad por la cual las cosas son consubstanciales al hombre, no en lo que ellas tengan de cognoscibles, sino en la medida en que ofrecen al hombre capaz de contemplarlas un rostro fraternal en el que se reconoce, sin que haya compuesto él mismo el ser de ese rostro: así reconoce sus pasiones en la tempestad, su nostalgia en el cielo de otoño, su ardiente pureza en el fuego. Y es necesario tomar en serio esa humanidad de lo real —que el objeto estético natural atestiguará todavía mejor— y no ver en ello un juego de reflejos o una imaginería antropomórfica.

Minkowski ha afrontado esta idea en *Hacia una Cosmología*, en la que intenta definir la «solidaridad estructural de lo psíquico y de lo cósmico» (6), o «el alcance cósmico de los fenómenos psíquicos» (7): «Sabemos que el hombre es *solidario* con la naturaleza, no solamente en tanto que forma parte de ella, o, como pretenden las ciencias biológicas, que es su resultado y su producto, sino también, y ante todo, en el sentido de que en cada movimiento de su alma encuentra un basamento profundo y natural en el mundo, y nos revela así una cualidad primordial de la estructura del universo» (8). Minkowski afirma, pues, el parentesco entre lo humano y lo real, la presencia de lo humano en lo que él llama el ambiente, «ese todo amplio y viviente... que es el futuro», que no hay que identificar con el mundo exterior, y del cual «la personalidad humana se separa para afirmarse respecto a sí misma» (9). Pues «lo humano desborda ampliamente al hombre para confundirse con el universo, y permanece así como la medida de todas las cosas» (10). ¿No designa en consecuencia ese reino de cualidades afectivas constituyentes del objeto estético, preñadas a la vez de un sujeto y de un mundo? A la pregunta que plantea Minkowski sin responderla definitivamente: «¿Dónde encontrar lo humano y cómo reconocerlo?», responderíamos fácilmente: en la expresión y particularmente en la expresión del objeto estético, en tanto que nos revela la cualidad afectiva (11). Además, Minkowski mismo invoca a la poesía: «Esta solidaridad estructural (de lo psíquico y de lo cósmico) es una de las garantías de la objetividad del lado poético de la vida» (12). Pero esta

vida, diríamos nosotros, no es la vida biológica, es la vida del sentido, la identidad dialéctica del sentido, tal y como le pertenece al hombre vivirlo o interpretarlo, y de lo real —identidad que define el ser—. Esa vida necesita al hombre, si no como constituyente del sentido, sí al menos como testigo del mismo: el hombre es un momento del ser, el momento en el que el sentido se recoge; y el surgimiento del para-sí no es aventura absurda si es requerido por el sentido en vez de fundamentarlo.

Esta subordinación del hombre al ser tiene dos implicaciones que conciernen a la estética. En principio, entre lo real y el arte, la relación no es la que sugiere un realismo estético, según la cual el arte elige arbitrariamente imitar lo real, porque lo real no espera nada de él; al contrario, lo real espera algo del arte (decimos del arte, y no del artista, y veremos por qué): espera que su sentido sea manifestado. Puesto que la misión del arte es expresar ese sentido —en tanto se trata, claro está, del sentido afectivo—, es necesario decir que lo real o la naturaleza desean al arte. Pues el arte es propiamente algo «sin lo cual las cosas no serían lo que son»; ni la ciencia, ni la praxis les reconocen aspecto humano; el arte únicamente..., incluso cuando expresa lo inhumano, como se ha afirmado de los paisajes de Cezanne, como se podría decir de muchas obras en las que la expresión se inmoviliza y rechaza todo patetismo. El objeto estético es ese objeto que hace justicia a la dimensión humana de lo real; y el artista es el lugar de elección en el que lo real accede a la consciencia en lo que tiene de más secreto y por tanto de más visible: su humanidad. Pero quizás no sea suficiente decir que la naturaleza es expresada por el artista, y haya que decir más bien que la naturaleza busca expresarse a través de él: el arte se convierte en un ardid, y el artista en un instrumento para la naturaleza en busca de expresión. Toda sospecha de subjetivismo estético se levanta entonces: el artista, expresando su mundo, cumple un designio que le sobrepasa, libra a la naturaleza de su significación más oculta. ¿No será esto, al mismo tiempo, la suprema garantía de la verdad del arte? Es un instrumento de la dialéctica del ser, es decir, del porvenir del sentido que se aliena en la naturaleza y se refleja en el hombre.

Pero ¿no es esto una afirmación metafísica que nada puede justificar? Y, sin embargo, es posible darle plausibilidad aproximándola a

otras afirmaciones al menos parcialmente justificables, o encontrándole antecedentes y ecos empíricos. De entrada, y generalmente, que el hombre sea necesario a la naturaleza para que se dilate su sentido, es una idea que la filosofía crítica ratifica proclamando la revolución copernicana; que sea deseado por la naturaleza para su propia culminación, es una idea que podemos aproximar por otro cauce, considerando que quizás la historia de la materia culmina en la vida, y la historia de la vida con la aparición del hombre. Esta tesis no ha dejado, por otra parte, de beneficiar secretamente a las concepciones finalistas donde se nos presenta que si el hombre es la obra maestra de la naturaleza, inversamente la naturaleza necesita que el hombre la domine y la justifique a la vez (13). Ahora bien, si se permite pensar que el impulso vital acaba en el hombre, no está prohibido pensar que el hombre, a su vez, aporta algo a esa naturaleza de la que ha surgido; y ¿qué puede ser, sino la conciencia del sentido? En segundo lugar, y más exactamente respecto a lo que lo real requiere del artista para expresarse en la obra, podríamos encontrar analogías en la dialéctica hegeliana de la vida y de la toma de consciencia de la vida: ¿no parece que la vida experimente la necesidad de reflejarse en el hombre que es capaz a la vez de arriesgar su vida y pensar en la muerte? La toma de consciencia de la vida constituye la verdad de esta vida, una verdad que se realiza sólo en la experiencia humana. Esta aptitud, y casi esta voluntad, de la vida para reflejarse no es absurdo extenderla a todo lo real y suponer que si lo vital tiende a realizarse en la consciencia, lo mismo ocurrirá con lo afectivo, la dimensión humana de lo real en el arte; de forma que el arte llega a ser algo esencial para la naturaleza (14); y aparece en la aurora de la historia apenas el hombre sobrepasa el estadio de animalidad: todo ocurre como si lo humano en la naturaleza estuviera impaciente por expresarse, como si apresurara al hombre para dar paso al mundo en el que se desarrolla. (15)

Podemos recordar aquí el análisis que intentamos hacer de la cualidad afectiva como *a priori*. Es suficiente, para que ilumine nuestros propósitos, concebir que el *a priori* tiende a realizarse a la vez en el sujeto en el que es existencial, y en el objeto en el que es cosmológico, al igual que, como dijimos, lo raciniano suscita de algún modo a Racine y su obra. En efecto, el *a priori* tiene, ante todo, una significación lógi-

ca: su poder constituyente aparece en el análisis crítico y no puede ser identificado con una eficiencia productora: constituir un mundo no es producir lo real, sino poner de manifiesto el sentido. Sin embargo, en la medida en que este surgimiento del sentido es él mismo un acontecimiento, no es ilegítimo modificar la lógica y la constitución hacia una actualización; los filósofos de la historia nos dan el ejemplo, donde lo ontológico es el lugar de encuentro de lo lógico y de lo cronológico. Si se reconoce en el *a priori* el sentido ontológico que le hemos dado no se puede decir que él preexiste a la historia porque la historia comienza con él, pero se realiza en la historia; por eso la historia se eleva al absoluto: se produce verderamente algo, no es simplemente lo real que continua siendo real o que se añade a él. la naturaleza bruta no tiene historia, pero llega a ser historia tan pronto como ella se libera de su sentido. Ello es lo que espera y requiere lo real. Lleva los *a priori* —como el hombre lleva en el el conocimiento virtual de esos *a priori*— en la medida que es susceptible de recibir todas las significaciones que los *a priori* descubrirán, e incluso no es otra cosa que esta posibilidad indefinida; pero es preciso que surja un sujeto y que entonces el *a priori* llegue a ser lo que es: una determinación del ser, un sentido que la naturaleza refleja y que se refleja en el hombre. Esta historia absoluta para lo real es también una historia absoluta para el hombre: lo virtual también se realiza para él; algo de él se declara; al mismo tiempo que lo real se convierte en mundo, el se convierte en humano. El hombre está unido a este porvenir del sentido porque el mismo es real, y como tal, llega a ser él mismo haciendo posible la conversión de lo real, participando en la aventura del ser. Una vez más, la cualidad afectiva como sentido de los *a priori* del mundo es, al mismo tiempo, el *a priori* de un sujeto. Y desde ese punto, si el arte es el medio que tiene esa cualidad afectiva de aparecer para constituir a la vez el mundo y el hombre, la naturaleza y el hombre tienen una misma necesidad: el hombre conquista su ser al mismo tiempo que la naturaleza su sentido.

Pero hablamos del arte y no del artista. Puesto que la subordinación del hombre al ser que implica una ontología del sentido no permite —y ésta es la segunda consecuencia que hemos de extraer— atribuir al artista una iniciativa tal que pueda inventar el sentido que expresa. Situando el arte en cierto modo, delante del artista, indicamos que el ser se

compromete en el arte, que el arte tiene importancia por el ser. ¿No es eso lo que Blanchot quiere decir, en un artículo al que ya hemos hecho alusión, al afirmar que «la obra es su propia ausencia», que «todas las obras maestras tienden a no ser más que los rastros brillantes de un pasaje anónimo e impersonal que es el del arte entero», y que «el arte no está en la profundidad de una obra, no está *en ninguna parte*»? Pero nosotros no suscribiríamos esta tesis: ¿se puede pretender que el objeto estético se niegue? Se le pone entonces al servicio de una ontología negativa, y en la cual la negación no es el anverso de una afirmación: lo que anima al arte intensamente a negarse en todas sus obras no es una voluntad nihilista, sino la voluntad de la nada, y el no-sentido se convierte en el único sentido. No, si el arte es primero, no es por referencia a la obra, sino por referencia al artista. Y eso significa que no se puede imputar al hombre, como individuo, el sentido que le constituye existencialmente y que descubre en lo real: el sentido, incluso si es de lo humano, precede al hombre. Así se prolonga la idea de que el arte es deseado por la naturaleza: el artista mismo no se desea, y a su vez él es deseado por el arte. Encontramos por ese camino la idea de la autenticidad del creador, a la que nos había conducido la fenomenología del objeto estético.

La autenticidad del artista no consiste únicamente en la fidelidad a sí mismo, sino también en la fidelidad a su obra; si el artista está ansioso por crear hasta sacrificarlo todo a su creación, hasta inmolarse a sí mismo, es porque se siente investido de una misión. La inspiración, consiste primeramente en ese sentimiento de que hay algo que decir y que sólo puede ser dicho por él, que su obra, por indigna que sea, es necesaria. ¿Pero, necesaria para quién? ¿Para él mismo porque es él quien allí se expresa? Sin duda, pero el artista no se expresa por el simple placer personal de expresarse, sino más bien porque está obligado, por esa misma tarea que se le impone; no se expresa de la misma manera que un orgulloso se pavonea para ser admirado, ni siquiera como un pecador se confiesa para ser liberado. Él ha sido escogido para expresarse, y es el medio de cumplir una tarea que le sobrepasa. ¿Es esto lo que es necesario para sus semejantes? Sin duda también, porque él les proporciona ese objeto ejemplar que regulará su percepción y, al mismo tiempo, les procurará un incomparable placer; y ese placer, sea lo desinteresado que sea, responde quizás secretamente a la satisfacción de una necesidad, pe-

ro de una necesidad que, en el hombre, sobrepasa al hombre y sus intereses vitales, como la creación es una exigencia en el artista que sobrepasa al mismo artista. En definitiva, el arte es ante todo, necesario en la naturaleza: es un servicio que la naturaleza espera del hombre. Es entonces cuando la necesidad y la inspiración reciben su pleno sentido: el artista se siente llamado por el ser, y responsable ante él. Pero no nos equivoquemos: el ser tal como lo entendemos aquí no es un tribunal inmutablemente erigido; es el devenir mismo del sentido. En la medida en que el hombre coopera con este devenir, reflexionando y comunicando el sentido que lo real le propone, no comparece ante el ser, participa en él. Por ello, se hace a sí mismo en su acto. Obedeciendo al arte, es a sí mismo a quien obedece; dicho de otro modo, es querido queriéndose a sí mismo. Ya no hay contradicción entre la subjetividad y la verdad del mundo que revela, entre el aspecto voluntario y el aspecto involuntario de su vocación: es auténtico sin renegar de sí mismo.

Es auténtico, es inocente. No existe separación para él entre el ser y el hacer, no más que entre su acto y lo real. Su acto se sitúa más acá de la distinción del sujeto y del objeto; no opone el hombre a lo real puesto que realizando lo humano realiza al mismo tiempo al hombre y lo real, y manifiesta a la vez su afinidad. La inocencia sólo se pierde cuando aparece la ley; y no existe ley para el artista, él mismo es su ley. Pues la ley se caracteriza, por una parte, por su universalidad que reprime la singularidad anárquica; el artista no debe renunciar a su singularidad, porque a través de ella se expresa un mundo. Y, por otra parte, la ley supone la pasión, la ruptura del hombre consigo mismo y a la vez con los otros: el arte, al contrario, supone y realiza la intersubjetividad: invita al otro a ser sí mismo.

Esta autenticidad es un privilegio que se extiende desde el artista al espectador. El objeto estético necesita al espectador para ser reconocido y, en cierto modo, acabado, exactamente igual que la naturaleza necesita del arte. Pero al mismo tiempo que el espectador es solicitado por el objeto estético, está llamado a promover el arte por la naturaleza que espera del hombre esta promoción; participa pues también en esta historia absoluta donde se realizan los *a priori*. Y es quizá la razón por la cual la percepción estética es una tarea, y por la que la reflexión acerca de esta percepción no puede negarse a ser normativa. Si el arte

es verdad, existe una formalidad del arte, y esta formalidad pesa también sobre el público. Pero, a la vez, el espectador comparte la dignidad del artista con quien colabora. El también se aliena en el objeto estético como para inmolarse a su llegada, y como si se tratase de un deber que hay que cumplir, y sin embargo, se encuentra perdiéndose en él. Es necesario que aporte algo al objeto estético; no que le añada un comentario de imágenes o de representaciones que le arrastraría fuera de la experiencia estética; pero es necesario que sea plenamente él mismo, como asemejándose enteramente, y sin que esta plenitud silenciosa se explicite, sin que ninguna representación se extraiga de ese tesoro: la alienación es únicamente la culminación de la atención. Entonces descubre que el mundo del objeto estético, en el cual se sumerge, es también su mundo; es su casa. La cualidad afectiva que revela la obra es comprendida por él, y la comprende porque él lo es, como el artista es ya su obra. De ese modo el objeto estético, al mismo tiempo que le invita a ser él mismo, le enseña lo que es. El espectador se descubre descubriendo un mundo que es su mundo; así aprende que lo existencial que él representa y lo cosmológico son todo uno, que lo humano le es común con lo real, que lo real y él son de la misma raza en la medida que un mismo *a priori* se realiza en ellos y los alumbra con una misma luz. Y por un momento se siente reconciliado con lo real, y experimenta su propia inocencia.

De ese modo, una ontología de la experiencia estética acierta a hacerse explícita en los temas esenciales que había recogido la fenomenología: recupera la idea de que el objeto estético tiene necesidad de un espectador, y sin embargo se opone a él hasta el punto de que la intencionalidad en la percepción estética se convierte en alienación; y esta idea ilustra a su vez la idea de una solidaridad estructural del objeto y del sujeto. Esta solidaridad que el análisis de la forma traía a la luz, se manifiesta también en la afinidad de la naturaleza con el arte, y finalmente en la aptitud del hombre para reflexionar sobre el sentido envuelto y en cierto modo perdido en lo real, y en definitiva, a participar en el ser. ¿Pero esta ontología puede ser aceptada sin reservas? Esta vuelta a lo humano, a la condición del artista y del espectador, que la ilustra y parece justificarla, ¿no la pone también en peligro? ¿Tan pronto como se invoca de nuevo al hombre, puede hacérsele al

hombre parte suya? Y lo ontológico nos lleva de nuevo a lo antropológico y de ahí a lo empírico. ¿No debemos contentarnos modestamente con la la justificación empírica que habíamos propuesto al principio?.

Volvamos un instante sobre la pluralidad de los *a priori* afectivos (no hablamos de los *a priori* vitales y noéticos): el sentido, cualquiera que sea el estatuto que se le asigne, es innumerable: ¿es necesario rendir homenaje al ser, como hace Spinoza de su infinidad de atributos? O hay que decir que ese infinito es el de un devenir inasignable, unido al hombre y a su historia ¿a la historia del arte y de la experiencia estética en lo que concierne a las significaciones afectivas? Hablar del ser sería entonces llevar arbitrariamente lo relativo a lo absoluto; y la naturaleza dialéctica reconocida en lo absoluto no privaría a esta promoción de su carácter arbitrario; la única dialéctica sería la de la historia humana: el descubrimiento indefinido de significaciones que llevan en efecto hacia lo real, a lo largo de experiencias estéticas que son efectivamente verdaderas. Una reflexión sobre la experiencia estética nos conduce al umbral del problema: nos invita a admitir una concordancia entre el hombre y lo real, que se manifiesta en primer lugar en el estatuto del objeto estético, que es en sí y para-nosotros, y en segundo lugar en la significación de este objeto que no expresa únicamente a su autor, sino que revela un aspecto de lo real. Pero no permite decir si esta concordancia se produce en beneficio de un ser que le domina y se realiza en él; no permite afirmar si el devenir es un devenir del sentido o un devenir del hombre, y si el arte preexiste a la obra y al artista. Una exégesis antropológica de la experiencia estética es siempre posible, y no es necesario que la crítica se dirija hacia la ontología. Quizás el saber absoluto consista en que no existe lo absoluto en el saber, sino una voluntad de absoluto en el hombre, lo que testimonia precisamente la inquietud de la estética presente a su manera en el espectador tanto como en el artista. Quizá la última palabra consista en que no hay última palabra.

NOTAS

(1) Esto no implica que lo real sea idéntico al sentido: es, como en la dialéctica hegeliana, lo otro del sentido; y así es como él es lo desbordante, lo inexpresable, el sin-sentido. Pero lo que es un sin-sentido respecto al hombre es todavía sentido en relación al ser: es el sentido que se ha hecho naturaleza.

(2) *De l'existence à l'existant*, p. 79.

(3) ¿No existe paralelamente una experiencia absoluta de la espacialidad y de la materialidad? En esta geometría natural inmanente a la percepción práctica, experimentamos el espacio, el tiempo y la materia de tal forma que toda ciencia pura tendrá su fundamento en esta experiencia primordial. Y posiblemente en el sentimiento inmediato que tiene el ser vivo de su vitalidad haya también una experiencia absoluta de la vida sobre la cual se fundamenta el saber biológico.

(4) Que la ontología excluya una teología o, por el contrario, la presuponga, es una cuestión que no podemos debatir aquí.

(5) «Hölderlin et la esencia de la Poesía», en *Qu'est ce que la métaphysique?*, p. 249.

(6) *Vers une Cosmologie*, p. 169.

(7) —Ibid., p. 97.

(8) —Ibid., p. 169.

(9) —Ibid., p. 191.

(10) —Ibid., p. 150.

(11) En el mismo libro del autor se podría encontrar cómo responder a esta cuestión: las cualidades primordiales cuya fenomenología —entendida aquí como descripción de la experiencia vivida, y poniendo el acento sobre lo inmediato de esta experiencia, en un sentido cercano al de Merleau-Ponty— recupera el sentido primitivo como por ejemplo la tridimensionalidad del espacio (cf. p. 65) ¿no son determinaciones de lo humano? ¿Y, más generalmente, todo lo que esto implica en las metáforas, y que comporta pues un sentido primitivo anterior a la especificación de lo propio y de lo figurado, de lo sensorial y de lo espiritual? La única diferencia entre las cualidades fundamentales y las cualidades afectivas es que ellas se orientan hacia la representación más que hacia la afectividad, y que designan así una realidad anterior más bien a la distinción entre el que conoce y lo conocido que a la diferencia entre el que siente y lo sentido. Diríamos fácilmente que son también *a priori*, y que quizá el «espacio primitivo» descrito en *Vers une cosmologie* y el «tiempo primitivo» descrito en *Le temps vécu* son formas fenomenológicas, decir, captadas en su estatuto original y ante toda objetivación, *a priori* kantianos de la sensibilidad.

(12) Ibid, p. 169.

(13) Y posiblemente, ese finalismo sea el heredero, ya preocupado por la racionalidad, de los viejos mitos que relatan el paso del cosmos al caos, y que expresan, a su modo, cómo se ordena lo real, convirtiéndose en un mundo a través de la operación de la conciencia. En todo caso, si no se puede asegurar que el en-sí necesite del para sí, se puede al menos pensar que el en-sí engendra el para-sí. Esta idea puede encontrar una

doble garantía en dos temas bergsonianos: por una parte, la continuidad profunda de lo vital y de lo psíquico (y quizá de la materia misma y el psiquismo, pues la materia es lo inverso y en cierto modo el alivio de la tensión) y por otra parte, y conjuntamente, la plenitud de las formas de la vida en el hombre.

(14) Si el arte es así un fenómeno cosmológico, podríamos preguntar si la naturaleza no intenta realizar el arte antes incluso de la aparición del hombre. Para abordar este problema haría falta una reflexión en torno al objeto estético natural.

(15) Sin duda, el arte primitivo está menos unido al ejercicio de la contemplación estética que al de la actividad mágica, y más tarde al pensamiento religioso. Pero, el hecho de que la magia y la religión inventen el arte, que el objeto de uso, en sus comienzos, sea al mismo tiempo objeto estético, ¿no indica un esfuerzo por promover el arte y que el arte está ya en el horizonte de la historia? Las fórmulas rítmicas que recitan indefinidamente los Arunta, como una borrachera bárbara, con ocasión de los «Intichiuma», contienen en germen la oración, tan lejanas que están todavía, como lo ha demostrado Mauss, pero también se puede decir de la poesía de la que la oración es en un principio inseparable. En esta cosmología elemental que invoca el ancestro totémico, junto al deseo ingenuo y brutal de alimentos, hay ya un aspecto del mundo que tiende a expresarse.

NOTA BIBLIOGRAFICA (*)

(*) Para esta versión castellana los traductores hemos optado por facilitar —cuando nos era conocida— la edición en español de las obras reseñadas en este repertorio bibliográfico; en caso contrario se ha preferido mantener la edición dada directamente por M. Dufrenne. (N. T.)

No se trataría de presentar aquí una bibliografía sistemática o exhaustiva sobre el problema de la experiencia estética. Creemos, además, que el carácter «dogmático» de nuestro trabajo nos dispensa de ello. Pero sería conveniente citar nuestras fuentes. Desgraciadamente, no podemos nombrar a todos nuestros amigos, filósofos, novelistas, pintores o músicos con los que mantuvimos conversaciones tan esclarecedoras o estimulantes como cualquier lectura; posiblemente, a ellos les gustaría reconocerse en la dedicatoria de este libro. Al menos podemos mencionar aquí los principales trabajos que nos inspiraron, la mayor parte de los cuales —aunque no todos— ha sido citada en algún lugar de nuestro texto.

1.° Para la reflexión sobre el objeto en general y la relación del objeto con el sujeto

Hegel, G. W. F., ***Phänomenologie des Geistes***, v. castellana de W. Roces, Fenomenología del Espíritu, Ed. F. C. E., México, 1966.

Heidegger, M., ***Kant und das Problem der Metaphysik***, v. castellana de E. C. Frost, ***Kant y el problema de la Metafísica***, Ed. F. C. E., México, 1954.

Husserl, E., ***Ideen zu einer reinen Phänomenologie***, 1913. (Existe versión castellana de 1949)

Kant, I., ***Kritik der reinen Vernunft***, v. castellana de Pedro Ribas, ***Crítica de la Razón Pura***, Ed. Alfaguara, S. A., Madrid, 1978.

Levinas, E., ***De l'existence à l'existant***, París, 1947.

Lewin, K., ***Principles of topological Psychology***, New York, 1936.

Marcel, G., ***Journal métaphysique***, v. castellana de J. Rovira Armengol, ***Diario metafísico***, Ed. Losada, Buenos Aires, 1956.

Merleau-Ponty, M., ***Phénoménologie de la perception***, v. castellana de J. Cabanes, ***Fenomenología de la percepción***, Ed. Península, Barcelona, 1975.

Ricoeur, P., «Analyses et problemes dans "Ideen II" de Husserl», aparecido en ***Revue de métaphysique et morale***, octubre 1951 y enero 1952.

Sartre, J. P., ***L'être et le néant***, v. castellana de J. Valmar, ***El ser y la nada***,

Ed. Losada, S. A., Buenos Aires, 1972 (3.ª ed.).
L'imaginaire, v. castellana de M. Lamana, *Lo imaginario*, Ed. Losada, Buenos Aires, 1964.

Souriau, Et., *L'instauration philosophique*, París, 1939.
Les différents modes d'existence, París, 1943.

2.° Para el análisis de la experiencia estética

Alain, *Système des Beaux-Arts*, v. castellana de P. Canto, *Sistema de las Bellas Artes*, Ed. Siglo Veinte, Buenos Aires, 1967.
Vingt leçons sur les Beaux-Arts, v. castellana de A. Ruiz, *Veinte lecciones sobre las Bellas Artes*, Ed. Emecé, Buenos Aires, 1952.

Bachelard, G., *La psychalanise du feu*, v. castellana de F. J. Solero, *Psicoanálisis del fuego*, Ed. Schapire, Buenos Aires, 1953.
L'eau et les rêves, v. castellana de Ida Vitale, *El agua y los sueños*, Ed. F. C. E., México, 1978.
L'air et les songes, v. castellana, *El aire y los sueños*, Ed. F. C. E., México, 1958.
La terre et les rêveries de la volonte, París, 1948.
La terre et les rêveries du repos, París, 1948.

Basch, V., *Essais d'esthétique, de philosophie et de literature*, París, 1948.

Bayer, R., *L'esthétique de la grâce*, (2 vols.), París, 1934.

Conrad, «Das aesthetische Objekt», incluido en *Zeitschrift fur Aesthetik*, III y IV, 1904, 1905.

Croce, B., *Breviario di Estetica*, v. castellana de Sánchez Rojas, *Breviario de Estética*, Ed. Espasa-Calpe, Madrid, 1967 (5.ª ed.).
La Poesia, Ed. Emece, Buenos Aires.

Hegel, G. W. F., *Vorlesungen uber die Aesthetik*, v. castellana de Giner de los Ríos, *Estética*, Ed. Jorro, Madrid, 1908.

Heidegger, M., *Hölderlin und das Wesen der Dichtung*, v. castellana de García Bacca, *Hölderlin y la Esencia de la Poesía*, Publicaciones de la Univ. de los Andes, Mérida (Venezuela), 1969.
Holzwege, v. castellana de J. Rovira Armengol, *Sendas perdidas*, Ed. Losada, S. A., Buenos Aires, 1960.

Jaspers, K., *Strindberg und Van Gogh*, v. castellana y prólogo de A. Caballero Robledo, *Genio y Locura. Ensayo de análisis patográfico comparativo*, Ed. Aguilar, Madrid, 1961 (3.ª ed.).

Malraux, A., *Les voix du silence*, v. castellana en Ed. Emecé, Buenos Aires.

Sartre, J. P., *Qu'est-ce que la literature?*, v. castellana de A. Bernárdez, *¿Qué es la literatura?*, Ed. Losada, S. A., Buenos Aires, 1976.

Souriau, Et., *L'avenir de l'esthétique*, París, 1929.

3.° Para el análisis de la obra de arte

Brelet, G., *Esthétique et création musicale*, Paris, 1947.

Ghyka, M., *L'esthétique des proportions dans la nature et dans les arts*, v. castellana de J. Bosch Bousquet, *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes. Ed. Poseidón, S. A., Buenos Aires, 1977.*

Gouhier, H., *L'essence du théatre*, Paris, 1943.

Ingarden, R., *Das litterarische Kunstswerk*, Halle, 1931.

Lhote, A., *De la palette a l'écritoire*, Paris, 1946.

Munro, Th., *The Arts and their Interrelations*, The Liberal Art Press, New York, 1949, 1951.

Pouillon, J., *Temps et roman*, Paris, 1947.

Schloezer, B. de, *Introduction à J. S. Bach*, Paris, 1947.

Souriau, Et., *La correspondance des arts*, v. castellana de M. Nelken, *La correspondencia de las artes*, Ed. F. C. E., México, 1965.

Venturi, L., *Come si comprende la Pittura*, v. castellana de A. Dabini, *Cómo se mira un cuadro*, Ed. Losada, S. A., Buenos Aires, 1954.

Wöllflin, *Grundprinzipien der Kunstgeschichte*, v. castellana de J. Moreno Villa, *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte*, Ed. Espasa-Calpe, S. A., Madrid, 1970.

4.° Para el estudio de los «a priori» afectivos

Bergson, H., *Matiere et mémoire*, Paris, 1909.

Goldstein, K., *Der Aufbau des Organismus*, v. francesa de E. Burckhardt y J. Kuntz, *La structure de l'organisme*, Paris, 1951.

Kant, I., *Kritik der Urteilskraft*, v. castellana de J. Rovira Armengol, *Crítica del Juicio*, Ed. Losada, S. A., Buenos Aires, 1961.

Merleau-Ponty, M., *La structure du comportement*, Paris, 1942.

Minkovski, E., *Vers une cosmologie*, Paris, 1936.

Scheler, M., *Der Formalismus in der Ethik und die materiale Wertethik*, Halle, 1927.

Souriau, Et., «Art et vérité», aparecido en *Revue philosophique*, marzo, 1933.

INDICE DE MATERIAS DEL TOMO SEGUNDO

TERCERA PARTE

FENOMENOLOGIA DE LA EXPERIENCIA ESTETICA

CUARTA PARTE

CRITICA DE LA EXPERIENCIA ESTETICA

Páginas